

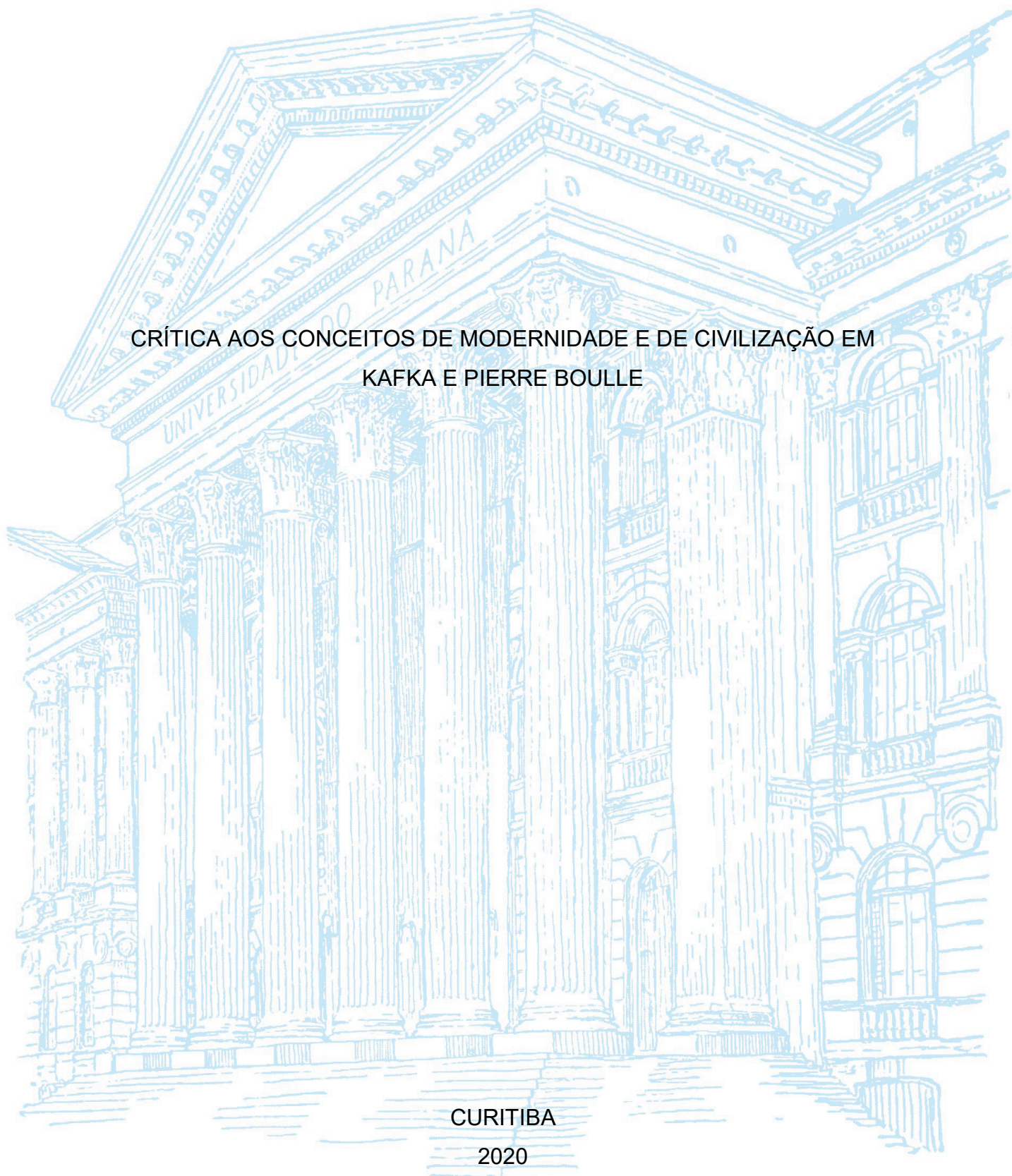
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RICARDO CARRIEL GAVANSKI JUNIOR

CRÍTICA AOS CONCEITOS DE MODERNIDADE E DE CIVILIZAÇÃO EM
KAFKA E PIERRE BOULLE

CURITIBA

2020



RICARDO CARRIEL GAVANSKI JUNIOR

CRÍTICA AOS CONCEITOS DE MODERNIDADE E DE CIVILIZAÇÃO EM
KAFKA E PIERRE BOULLE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Orientador: Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Gavanski Junior, Ricardo Carriel

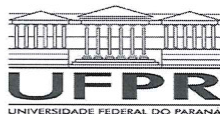
Crítica aos conceitos de modernidade e de civilização em Kafka e Pierre Boulle. / Ricardo Carriel Gavanski Junior. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger

1. Kafka, Franz, 1883 – 1924 - Crítica e interpretação. 2. Boulle, Pierre,
1912 – Crítica e interpretação. 3. Civilização - História. 4. Modernidade.
5. Ficção científica. 6. O Fantástico na literatura. I. Eggensperger, Klaus.
II. Título.

CDD – 808



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RICARDO CARRIEL GAVANSKI JUNIOR** intitulada: **Crítica aos conceitos de modernidade e de civilização em Kafka e Pierre Boulle**, sob orientação do Prof. Dr. KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 11 de Fevereiro de 2020.

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

MÁRCIO MATIAS CANTARIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

EVANIR PAVLOSKI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

RESUMO

O presente trabalho parte do seguinte objetivo: demonstrar de que forma dois textos ficcionais essencialmente distintos, tanto em estilo quanto em profundidade e abordagem, são capazes de sugerir ao leitor um movimento reflexivo em relação aos conceitos de Civilização e Modernidade. As obras em questão são o romance *O Planeta dos Macacos*, de Pierre Boulle, e o conto *Um Relatório para uma Academia*, de Franz Kafka. O paralelo entre as duas obras surge na medida em que ambas têm como figura central a oposição entre homem e símio (no caso, chimpanzés, gorilas e orangotangos) e as formas com que esse conflito põe em xeque a aceita supremacia do homem moderno civilizado e racional sobre o restante do mundo. Para fundamentar a análise destes textos, utilizou-se da literatura sobre o Fantástico e sobre a Ficção Científica, tendo como base autores como Tzvetan Todorov, David Roas, Rosemary Jackson, Irene Bessière, Remo Ceserani, Darko Suvin e outros. A partir das conceituações dos autores, e das noções do Fantástico como um modo literário, propõe-se demonstrar uma leitura aprofundada a partir das obras ficcionais, facilitando ao leitor a compreensão das possíveis críticas que podem ser extraídas de ambos os textos e como elas se relacionam entre si.

Palavras-chave: Civilização, Modernidade, Kafka, Pierre Boulle, Fantástico, Ficção Científica, Animalidade.

ABSTRACT

The current paper starts from the following objective: to demonstrate how two essentially different fictional texts, different in style, depth and approach, are able to suggest into the reader a reflexive movement relating to the concepts of Civilization and Modernity. The works in questions are the novel *The Planet of the Apes* by Pierre Boulle and the short story *A Report to an Academy* by Franz Kafka. The parallel between the two texts emanates with both having as a central point the opposition between man and ape (chimpanzees, gorillas and orangutans) and the ways by which this conflict questions the previously accepted supremacy of the civilized modern and rational man over the rest of the world. To support the analysis of this texts, it was used the literature regarding the Fantastic and Science Fiction, having as a basis authors like Tzvetan Todorov, David Roas, Rosemary Jackson, Irene Bessière, Remo Ceserani, Darko Suvin, among others. From the author's conceptions and the notions of the Fantastic as a mode, we propose to demonstrate a in depth approach of the fictional texts making the comprehension of the possible critics that can be extracted from both texts and how they connect more accessible to the reader.

Keywords: Civilization, Modernity, Kafka, Pierre Boulle, Fantastic, Science Fiction, Animality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	FANTÁSTICO E A FICÇÃO CIENTÍFICA	11
2.1	SOBRE O FANTÁSTICO	11
2.1.1	Considerações Gerais sobre o Fantástico	12
2.1.2	O Efeito do Fantástico e o Estranhamento	29
2.1.3	Fantástico Contemporâneo ou Neofantástico	32
2.2	SOBRE FICÇÃO CIENTÍFICA	36
2.2.1	Aspectos Gerais	37
2.2.2	Estranhamento cognitivo	38
2.2.3	Novum	41
2.2.4	Ficção científica <i>hard</i> e <i>soft</i>	43
2.3	FANTÁSTICO COMO MODO E A FICÇÃO CIENTÍFICA	45
2	ANÁLISE DAS OBRAS	51
2.1	PREMISSA SOBRE O <i>PLANETA DOS MACACOS</i>	51
2.2	UM RELATO DE VIAGEM	52
2.3	A CIVILIZAÇÃO PARA MÉROU E <i>ROTPETER</i>	58
2.4	FAMILIARIDADE E ESTRANHAMENTO	62
2.4.1	Breves Considerações Sobre Animalidade	65
2.5	FICÇÃO CIENTÍFICA ENTRE O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO	68
2.6	DAS PALESTRAS DE MÉROU E <i>ROTPETER</i>	73
2.7	IMITAÇÃO E A IDENTIDADE CIVILIZADA	83
2.8	DE VOLTA À TERRA	99
3	O ANIMAL E A CIVILIZAÇÃO	102
3.1	O OUTRO COMO REFLEXO DE SI	102
3.2	O MACACO E A BARBÁRIE	105
3.3	BREVES COMENTÁRIOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	108
4	SOBRE A NECESSIDADE DA CIVILIZAÇÃO	115
4.1	A CONTEMPORANEIDADE E O DISTANCIAMENTO	116
5	CONCLUSÃO	121
	REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

A ideia para este trabalho partiu da percepção de uma curiosa intertextualidade existente entre as obras *Um Relatório para uma Academia* de Franz Kafka e *O Planeta dos Macacos* de Pierre Boulle: em ambas as obras existe uma cena curiosamente similar, mas ela acontece de maneira invertida em cada narrativa. A cena em questão é a palestra ministrada pelos protagonistas frente a uma comunidade científica, tendo como assunto a sua condição como indivíduo pensante. Apesar de não ser possível afirmar se existe uma intencionalidade por parte do autor francês em referenciar Kafka, fato é que este paralelo levantou a questão sobre quais outros paralelos poderiam ser feitos entre as obras - e descobriu-se que existem diversos pontos que permitem uma análise lado a lado entre os textos, sendo a mais essencial o foco deste trabalho, qual seja, como estes textos destrincham, cada um a seu modo, críticas aos conceitos de Civilização e de Modernidade.

O próximo passo era determinar de que maneira essa análise poderia ser feita de maneira coerente, afinal, os textos em questão são bastante diferentes em vários aspectos. Kafka é um autor cuja profundidade sempre alimenta novas discussões acadêmicas e provavelmente sempre o fará. Já Pierre Boulle é um autor de obras que tiveram destaque com o público principalmente por suas adaptações cinematográficas, no caso o próprio *Planeta dos Macacos* e *A Ponte do Rio Kwai*. Kafka passou a vida escrevendo e em conflito consigo próprio e com seu pai, enquanto Boulle foi um engenheiro francês que também serviu como espião em Singapura e só após a segunda grande guerra começou a escrever. A história de *Rotpeter* é um conto com pouco mais de dez páginas, já *O Planeta dos Macacos* é um romance de quase duzentas páginas, o que implica que os textos possuem uma estrutura e linguagem muito diferentes. Todos esses aspectos, além de outros não apontados, exigem que a comparação entre os textos seja feita com cuidado para que generalizações grosseiras não sejam cometidas. O parâmetro de comparação escolhido está focado, portanto, em como as obras utilizam a figura do símio inteligente para desenvolver suas críticas - observou-se como os autores utilizam certos mecanismos dentro da estruturação da narrativa para

explicitar os pontos de crítica sobre os conceitos de Civilização e Modernidade. O que ficará evidente é como essas estruturas são, ao mesmo tempo, próximas, mas diferentes.

Faz-se necessário, para tanto, uma compreensão objetiva sobre como as obras funcionam e quais mecanismos elas possuem e utilizam para causar efeitos no leitor. Significa dizer, compreender quais são os tipos de narrativas em questão e como elas funcionam, para então por uma diante da outra. Em termos de classificação, o texto de Kafka é uma obra de ficção que pode ser entendida como pertencente ao Fantástico, enquanto *O Planeta dos Macacos* tradicionalmente é entendido como um texto de Ficção Científica, apesar de o próprio Pierre Boulle discordar dessa classificação. De qualquer forma, para dar corpo ao trabalho, seria necessário compreender o que é o Fantástico e o que é a Ficção Científica para se ter uma base objetiva com que analisar os textos.

Em se tratando de literatura Fantástica e Ficção Científica, existem grandes discussões na academia e visões conflitantes sobre como tratar estes fenômenos literários. Para este trabalho partiu-se inicialmente das conceituações feitas por Tzvetan Todorov, especialmente em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, no qual ele estabelece sua teoria essencialmente estrutural sobre o Fantástico como um gênero literário - gênero este caracterizado pela existência de fenômenos sobrenaturais num contexto de realidade similar ao mundo do leitor, pela hesitação do leitor e potencialmente das personagens e pela não abordagem poética ou alegórica do texto. A abordagem de Todorov, portanto, parte de uma enumeração de características que definiriam um gênero e permitiriam a acomodação de obras literárias dentro deste gênero, algo que facilitaria a leitura e a compreensão destes textos, bem como permitiria um nível de previsibilidade com relação a sua produção. Mas mesmo Todorov reconhece que não se espera que uma obra literária se encaixe perfeitamente ao gênero proposto:

“Estabeleceu-se que as estruturas literárias, portanto os próprios gêneros, situam-se a um nível abstrato, independente do das obras existentes. Deveria ser dito que uma obra manifesta tal gênero, não que ele exista na obra. Mas esta relação de manifestação entre o abstrato e o concreto é de natureza probabilística; em outras palavras, não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu

gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. (TODOROV, 2014, p.26)

Utilizou-se, também, a literatura de David Roas para complementar a estruturação feita por Todorov, a partir das noções sobre o que seria o Fantástico Contemporâneo e como isso afetaria a compreensão da literatura de Kafka.

Quanto à Ficção Científica, a fundamentação se baseia nos escritos de Darko Suvin, o primeiro autor a definir as conceituações dentro deste tipo literário. Partindo de Suvin e suas definições sobre “*Novum*” e “Estranhamento Cognitivo”, é possível nomear diversos fenômenos presentes em *O Planeta dos Macacos*.

Mas o princípio deste estudo levantou uma questão ainda não resolvida dentro da própria academia: deve-se compreender estes fenômenos dentro da noção de gênero ou não? A primeira porção deste trabalho será dedicada a desenvolver as compreensões sobre o Fantástico e a Ficção Científica, bem como a explicar porque não entendemos que a noção de gênero seja o melhor caminho. Em seguida, será demonstrada a razão para seguirmos o caminho feito por Irene Bessière, Rosemary Jackson e Remo Ceserani na classificação destes fenômenos, especialmente do Fantástico, como modos literários. Será utilizado essencialmente como fundamentação o ensaio de Irene Bessière, *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, e a pesquisa de Rosemary Jackson em *Fantasy: the literature of subversion* - nestes trabalhos, as autoras entendem o Fantástico como um modo literário que possui na sua concepção a função questionadora vinculada às noções prévias de realidade da cultura na qual a obra é escrita.

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época.[...] A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade que são deste mundo. (BESSIÈRE, 2012, p.306)

A porção central do trabalho, partindo do estabelecido na primeira parte, explorará as narrativas com profundidade e dissecará o funcionamento de cada uma delas. Preferiu-se realizar uma análise concomitante, e pontuando os momentos em que é possível traçar um paralelo direto entre cada uma delas. Obviamente, *O Planeta dos Macacos* acaba por ocupar uma porção maior do trabalho por ser o texto mais extenso, mas isso em nada desmerece a profundidade dedicada ao texto de Kafka.

Compreendido o que é o Fantástico e a Ficção Científica, passa-se ao estudo do que se pode entender como Civilização e Modernidade dentro de cada texto, bem como a forma com que estes conceitos dialogam com animalidade e barbárie e sobre o efeito que todas estas ideias têm sobre o indivíduo. Para ampliar essa discussão, também serão trazidos os conceitos de “Estranho” (ou “Inquietante”, a depender da tradução) de Freud, de “Estranhamento”, de Viktor Shklovsky e de “Mímica Colonial”, de Homi Bhabha.

Ao fim do trabalho, parte-se à exploração dos possíveis resultados que essas interpretações dos textos podem oferecer ao leitor e que efeitos elas podem acarretar. Igualmente, é elaborada uma comparação entre a construção literária de *O Planeta dos Macacos* e as suas adaptações cinematográficas, pois é interessante notar as diferentes abordagens de representação do indivíduo e o fenômeno da inversão de papéis, a fim de confrontar, por exemplo, *Rotpeter* e *Caesar*, o símio protagonista da trilogia mais recente (2009) de adaptações de *O Planeta dos Macacos*.

O objetivo deste trabalho é explorar minuciosamente todos esses elementos de identificação e disparidade com o objetivo de clarear e enaltecer as críticas que podem ser extraídas dos textos (e também das obras cinematográficas) sobre o lugar do indivíduo na sociedade moderna e sobre as mazelas da Civilização ocidental moderna.

1 FANTÁSTICO E A FICÇÃO CIENTÍFICA

1.1 Sobre o Fantástico

Antes que seja possível aprofundar a forma com que os textos de Pierre Boulle e Kafka permitem as críticas relativas à Civilização e à Modernidade, é necessário um passo anterior para que sejam analisadas quais são as características e mecanismos próprios com que os textos entendidos como representantes do Fantástico possuem, bem como os que podem ser chamados de Ficção Científica. Além disso, cabe apresentar de maneira expositiva duas das formas correntes de se referir aos tipos textuais em questão, ou seja, no tratamento dos textos em termos de gêneros literários e em termos de modo literário.

Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em “gêneros”. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”. (GAMA-KHALIL, 2013, p.19)

Partindo de uma observação simples de catalogação (por exemplo, ao se prestar atenção às estantes de uma livraria), textos como os de Kafka, sejam os romances ou os contos, costumam ser alocados como pertencentes a textos de ficção em geral, ao mesmo tempo em que *O Planeta dos Macacos* divide o espaço numa categoria própria, no caso a ficção científica, sendo então ladeado por obras como *Eu Sou a Lenda*, de Richard Matheson, *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells ou *A Mão Esquerda da Escuridão*, de Ursula K. Le Guin. Entender em que aspectos esses dois grupos literários, Fantástico e a Ficção Científica, relacionam-se entre si, depende de ser possível ou não verificar quais características aproximam e afastam esses textos uns dos outros.

A análise que parte da noção de gênero busca um detalhamento dos limiares que separam um gênero de outro e categorizam especificamente cada texto. É uma abordagem, portanto, focada naquilo que diferencia um texto do outro e permite separá-los; já a abordagem pelo modo parte de uma análise

das similitudes entre os textos e no agrupamento e compreensão dessas semelhanças, sem a obrigatoriedade de que haja uma qualificação ou limitação temporal ou estilística em um determinado texto. Tomando o caminho de gêneros, observando a fala de Todorov, atualizada pelas perspectivas de David Roas, temos que os textos de Kafka, por sua natureza, estariam classificados como pertencentes ao que Roas chama de Fantástico Contemporâneo ou Neofantástico (ROAS, 2014, p.66). Já a aventura de Ulysse Mérou, protagonista da aventura de *O Planeta dos Macacos*, é posicionada por estes autores como pertencente ao próprio mundo do Maravilhoso Científico. Por sua vez, a abordagem de modos de Irene Bessière Rosemary Jackson e Remo Ceserani aplicam o modo Fantástico para Kafka e o modo Maravilhoso para boa parte das obras de Ficção Científica.

1.1.1 Considerações Gerais sobre o Fantástico

A definição de literatura Fantástica é algo que gera discussões desde sobre o que seria o seu traço mais distintivo até sobre a sua própria relevância cultural pós século XX. Seja para definir um texto como pertencente ao gênero Fantástico ou para afirmar que um texto se utiliza das formas e temas do modo Fantástico, é preciso observar quais são as características distintas desse tipo de texto. Optou-se neste trabalho por partir do elemento que surge constantemente como o definidor, ou pelo menos como o melhor indicativo, dentro das teorias sobre o Fantástico, para creditar um texto como sendo Fantástico: a ocorrência de um evento sobrenatural ou insólito.

(...) E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe de acordo com essas mesmas leis. (ROAS, 2014, p.31)

Assim começamos um primeiro esforço para compreender aquilo que é definido como literatura Fantástica: uma narrativa na qual a realidade é contestada ou subvertida por um fenômeno não explicável, ao menos não racionalmente. Esta mesma ideia adquire diferentes expressões a depender do autor que está tratando sobre o Fantástico e a depender da época em que se

está falando. Extraímos, então, pelo menos três aspectos: uma realidade determinada, a sua subversão e a ausência de uma racionalidade causal que justifique essa subversão. Este último ponto é digno de nota, uma vez que fenômenos sobrenaturais em si existem em outros grupos literários como os romances de cavalaria e as Epopeias Gregas, ou mesmo as obras de Ficção Científica, mas é apenas na literatura Fantástica que esses fenômenos são necessários e desvirtuam a ordem estabelecida. (ROAS, 2014. p.30-31)

Esta primeira ideia nos apresenta os seguintes problemas: compreender de que realidade está se tratando quando dizemos que o Fantástico questiona o real; entender que tipo de transgressão estamos levando em consideração; e como ela acontece. É importante apresentar e discutir as formas com que os autores que trataram sobre o Fantástico articularam esses elementos e suas próprias definições sobre como estes tipos de textos funcionam.

Parece adequado iniciar com as definições de Tzvetan Todorov sobre o Fantástico, partindo principalmente de sua obra *Introdução À Literatura Fantástica*. Todorov desenvolve sua teoria e seus modelos a partir da noção de gênero literário e, ainda que prefiramos a abordagem de modo, suas observações são essenciais para iniciar o estudo sobre o Fantástico, sua relação com a Ficção Científica e como tudo isso toma forma nas obras estudadas. O movimento teórico feito é de atualização e revisão, o que demonstra com ainda mais clareza como a teoria de Todorov é basilar para uma compreensão coerente do que é o fenômeno do Fantástico.

Todorov também afirma que o Fantástico está vinculado ao surgimento de eventos sobrenaturais, mas o modelo com que o autor búlgaro constrói exige mais condições a serem atendidas para que o Fantástico esteja presente, e, mais do que isso, coloca o Fantástico como uma categoria de posicionamento intermediário entre o Maravilhoso e o Estranho, gêneros que dividem o espaço com o Fantástico. O primeiro lida com eventos sobrenaturais, mas isso se deve à existência de normas ainda não conhecidas pela personagem; e o segundo apresenta uma situação em que os eventos aparentam apenas ser sobrenaturais por uma ignorância da personagem, mas na realidade possuem uma explicação natural.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2014. p.30)

Em se tratando, portanto, da realidade a ser violada pela literatura Fantástica, Todorov delimita um primeiro ponto: o mundo em que o Fantástico ocorre deve ser conhecido por nós, enquanto leitores, devendo existir uma familiaridade com o contexto criado pelo autor da obra. Essa familiaridade é o que tornaria o evento sobrenatural relevante e digno de causar algum efeito no leitor e, no caso da compreensão de Todorov, possivelmente também nas personagens. Esse efeito é o que Todorov chama de “Hesitação” e seria outra característica chave para que o texto estivesse dentro da área do Fantástico.

Essa Hesitação, para o autor, consistiria numa posição interpretativa, tanto do leitor quanto das personagens, sobre a natureza dos eventos sobrenaturais que ocorrem durante a narrativa. A depender de qual interpretação é dada ao texto, passaria, eventualmente, para uma das outras categorias literárias. De um lado, do espectro estariam as situações em que os eventos sobrenaturais apenas aparentariam desvirtuar as regras daquela realidade por uma ignorância da personagem e do leitor. Essa ignorância seria sanada pela apresentação de uma justificativa natural para os eventos narrados. Para Todorov, isso colocaria o texto dentro da categoria do “Estranho”.

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiares. (TODOROV, 2014, p.53)

Do outro lado, ocorre a situação inversa: estaríamos nós e as personagens diante de fenômenos verdadeiramente sobrenaturais e tais

fenômenos teriam sua justificativa no fato de que existiriam outros aspectos e regras nesse mundo. Regras que desconhecemos, mas que sustentam estes fatos. Nesse contexto o texto faz parte do que Todorov chama de “Maravilhoso”.

No caso do Maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o Maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2014, p.59-60)

O Fantástico, como mencionado anteriormente, existiria como um gênero intermediário regido pela Hesitação entre uma possibilidade e outra. Dessa forma, para que um texto permanecesse como Fantástico, a natureza dos eventos sobrenaturais deveria permanecer um mistério pelo maior tempo possível, uma vez que a sua explicação resultaria na passagem do texto para um dos outros dois gêneros. Todorov coloca assim, três regras para que o Fantástico aconteça, sendo que a segunda é opcional:

Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (TODOROV, 2014, p.39)

Aqui existe uma primeira divergência entre a teoria concebida por Todorov e a leitura que Roas faz dos textos do Fantástico. Para Roas, a Hesitação não seria o elemento mais relevante para a observação de um texto como Fantástico e também não é obrigatório que esteja presente, uma vez que essa determinação limitaria demais o alcance da definição do Fantástico, além de ser relativamente vaga.

Portanto, podemos concluir que a vacilação não pode ser aceita como único traço distintivo do gênero fantástico, pois não comporta

todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida que *Drácula* é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é indissolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p.43) (Grifo nosso)

Roas, portanto, muda o foco da definição do Fantástico, diminuindo a importância da Hesitação e enfatizando a presença do sobrenatural no mundo real. Isso implica dizer que, na visão de Roas, o essencial da literatura Fantástica está na relação que esta estabelece com o mundo extratextual, o mundo do leitor e os conflitos que geram neste diálogo, não havendo uma necessidade do questionamento dos eventos sobrenaturais dentro do corpo do texto. É essa linha de argumentação que Roas utiliza para, ao contrário de Todorov, acrescentar Kafka como um representante da literatura “Fantástica Contemporânea” ou do “Neofantástico”.

Assim, o contexto em que o fenômeno acontece é tão importante quanto o próprio fenômeno. É essencial para a ocorrência do efeito Fantástico que o escritor estabeleça no texto um cenário que seja suficientemente próximo do leitor, para que este possa entender que o grau de realidade daquela história é equiparada a do mundo real. Uma vez que essa conexão seja estabelecida, o fenômeno sobrenatural surge como uma violação das leis daquele mundo e, por consequência, possivelmente do mundo do próprio leitor, possibilitando a ele tomar uma posição quanto ao fenômeno.

A Hesitação, a Dúvida (ROAS, 2009, p.91), para Todorov, seria o que manteria o texto no mundo do Fantástico. Em um mundo em que o fenômeno é apenas, aparentemente, sobrenatural e pode ser explicado por fenômenos naturais, estaria o Estranho; já em um mundo em que os fenômenos sobrenaturais ocorrem de fato, mas são sustentados pelo próprio mundo narrativo como parte da ordem natural daquele mundo, existe o Maravilhoso. Todorov amplia ainda esse modelo ao colocar estágios intermediários, para abarcar narrativas que transitam de um gênero ao outro. Criando assim as figuras do “Fantástico-Estranho” e do “Fantástico-Maravilhoso”. Nestes termos, segundo Todorov, o Fantástico seria um gênero instável ou em constante possibilidade de transformação, residindo apenas nas obras em que a

Hesitação do leitor e das personagens persistir e não for sanada por uma explicação que transporte o texto para o Maravilhoso ou para o Estranho.

Todorov também faz questão de pontuar como deve ser o posicionamento do leitor ao se deparar com um texto que apresenta esse tipo de fenômeno, expressamente determinando a impossibilidade de uma leitura alegórica ou poética. Essa determinação de Todorov dialoga com o aspecto estrutural do texto Fantástico, com a noção de que essa categoria textual trabalha essencialmente com não-significação - em outras palavras, no texto Fantástico, são utilizadas palavras que não possuem um significado presente no mundo real, elas apenas detêm uma significação textual. Um fantasma ou um vampiro apenas têm existência textual, sem um contraponto materializado, e é apenas neste escopo que o Fantástico existiria. Assumir um posicionamento alegórico ou poético dos textos, dessa forma, diminuiria o impacto que o texto Fantástico pode ter, uma vez que algo que não poderia ser compreendido naturalmente pela sua natureza distante do real, poderia adquirir uma significação mais palpável ou mais simples como uma significação alegórica ou poética, retirando o impacto sobre a realidade (impacto esse que é essencial para o texto Fantástico). Rosemary Jackson, autora que compreende o Fantástico como modo, ao ler Todorov explica esse posicionamento do autor búlgaro:

Estruturado sobre a contradição e a ambivalência, o Fantástico transita entre aquilo que não pode ser dito e aquilo que evita articulação ou aquilo que é representado como “inverdadeiro” e “irreal”. Ao oferecer uma representação problemática de um mundo empiricamente “real”, o fantástico levanta questões sobre a natureza do real e do irreal, antecipando a relação entre eles como uma preocupação central. É neste sentido que Todorov se refere ao Fantástico como a mais “literária” de todas as formas literárias, como “a quintessência da literatura, pois ela torna explícitos os problemas de estabelecer “realidade” e “significado” através do texto literário. (JACKSON, 2009, p. 22) (Tradução nossa)¹

¹Structured upon contradiction and ambivalence, the fantastic traces in that which cannot be said, that which evades articulation or that which is represented as ‘untrue’ and ‘unreal’. By offering a problematic representation of an empirically ‘real’ world, the fantastic raises questions of the nature of the real and unreal, foregrounding the relation between them as its central concern, It is in this sense that Todorov refers to fantasy as the most ‘literary’ of all literary forms,

Tratando-se, então, tanto de uma postura de leitura quanto de escrita, a literalidade no texto Fantástico ocorre no sentido de que aquilo que é descrito no texto Fantástico deve ser tomado no sentido literal, e não como uma forma conotativa. Colocado como postura de leitura, significa não atribuir a um evento sobrenatural um significado secundário, um significado derivativo. Isso é necessário para que o confronto entre a realidade e o sobrenatural de fato ocorra, caso contrário ele pode simplesmente ser evitado pela noção de que certa ideia serve apenas como uma representação de uma outra que não o próprio sobrenatural. Textos poéticos, por exemplo, dependem exatamente do contrário: como são textos não representativos, de uma forma geral, o sentido literal das expressões é deixado de lado em nome de um sentido figurado. No Fantástico, isto quebraria o efeito de realidade e impediria o estranhamento do leitor e seu movimento de afastamento do texto e análise.

Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige, no entanto, que as palavras sejam tomadas não no sentido literal, mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural não há mais lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de subgêneros literários entre o Fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos de maneira literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro. (TODOROV, 2014, p. 71)

Temos, assim, a noção de que a literatura Fantástica é uma categoria de textos que envolvem eventos sobrenaturais num contexto em que estes podem violar as regras de funcionamento de um mundo que o leitor pode reconhecer, e o faz através de uma linguagem que depende de figuras essencialmente textuais e que podem não possuir um significado material. Mais do que isso, nos termos de Irene Bèssiere, autora que defende a compreensão do Fantástico como modo, o texto Fantástico seria aquele que utilizaria as concepções de natural, estranho, possível e impossível dentro de um determinado contexto sociocultural, às colocando umas contra as outras de uma maneira ambígua, para, então, criar um questionamento sobre a natureza de cada uma dessas categorias. Para Jackson, o texto Fantástico é aquele que

as 'the quintessence of literature', for it makes explicit the problems of establishing 'reality' and 'meaning' through a literary text.

é capaz de transportar o leitor para um ambiente esquisito em que quase se perde a noção do que é real e o que não, através da manipulação daquilo que é familiar e conhecido para o leitor. Seria uma narrativa de instabilidade, justamente por essa incapacidade de definição. (JACKSON, 2009, p.20)

Nestes termos, parece coerente estabelecer de que forma o texto Fantástico lida com o real e o realismo, além de compreender melhor o que configura um evento Estranho e o que é capaz de gerar esse questionamento e confusão no leitor. Pareceria natural assumir que um texto, vinculado a eventos sobrenaturais, estivesse essencialmente afastado daquilo que é compreendido como realismo, mas, na verdade, observando a natureza destes textos, os autores demonstram que é justamente o contrário:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. (ROAS, 2014, p.51)

Aqui, o termo Realismo deve implicar a noção de que o mundo descrito pelo autor deve ser feito de forma a possibilitar ao leitor aproximar o seu próprio mundo àquele narrado. Mais do que isso, o texto Fantástico depende dos elementos do mundo real para construir sua própria natureza - ou seja, é muito próxima da noção de mimetismo, de uma replicação ou tentativa de imitação do que é mundo real. Essa aproximação é o que pode desencadear o chamado “efeito de realidade” (ROAS, 2014, p.51), que Roland Barthes atribui à utilização de elementos potencialmente irrelevantes para a narrativa em si, mas que servem para calçar o cenário com mais verossimilhança. Ou seja, mesmo depois de estabelecida a noção para o leitor de que está lendo uma obra de ficção, a semelhança do mundo apresentado possibilita uma ponte entre a sua realidade factual e a realidade interna da narrativa, elevando o status desta última de tal forma que, quando ocorre um evento sobrenatural impossível, abre-se margem para a Hesitação ou Estranhamento que potencialmente afetará o leitor e as personagens.

“Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real como possível irreabilidade. (ROAS, 2014. p.32) (Grifo nosso)

Assim, um traço que define a ocorrência da literatura Fantástica é o nível de realismo, de proximidade com o mundo real, com que o autor descreve o mundo em que se passa a história e “isso implica acabar com a ideia comum de situar o Fantástico no terreno do ilógico e do onírico, ou seja, no polo oposto da literatura realista” (ROAS, 2014. p.51).

Partindo de uma compreensão amplamente cultural e crítica, Bessière apresenta o Fantástico como um texto que bebe profundamente da racionalidade e da subversão dessa racionalidade e dos elementos que compõe a realidade cotidiana, para que possa, então, demonstrar a fragilidade desses conceitos e apresentar a crítica a ser feita sobre as atribuições de realidade.

Longe destas tentações do irracional, é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia* do cotidiano, do qual releva os desatinos e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. (BESSIÈRE, 2012, p.307) (Grifo nosso)

O realismo e o mundo real servem, portanto, como fundamentação e base de comparação para que o Fantástico surja. O Fantástico, portanto, não esquece a existência do real - ele parte do real para explorar o irreal, qual seja, utiliza o real como premissa, para que o evento sobrenatural possa ter o efeito de desestabilizar o real. O mesmo vale para a racionalidade (elemento chave que será discutido adiante). O Fantástico deve muito de sua forma e atividade

ao curso da predominância do pensamento racional. J.R.R Tolkien, quando falando sobre a natureza e as funcionalidades dos contos de fadas e da Fantasia de uma forma geral, diz:

A Fantasia é uma atividade humana natural. E certamente ela não destrói o mesmo insulta a Razão; e ela também não diminui o apetite bruto pela verificação científica, nem obscura a percepção dela. Ao contrário, quanto mais afiada e clara a Razão, melhor será a Fantasia que ela produzirá. [...] Isso porque o Fantástico é fundamentado no duro reconhecimento de que as coisas são no mundo como elas aparecem sob o sol; num reconhecimento de um fato, mas não escravo dele. Dessa forma, o *nonsense* presente nas rimas e histórias de Lewis Carrol é fundamentado na lógica. Se os homens realmente não pudessem distinguir entre sapos e homens, contos de fadas sobre sapos reis não poderiam ter surgido.² (TOLKIEN, 2001, p. 55) (Tradução nossa)

A citação de Tolkien é igualmente válida para mostrar que o mesmo raciocínio é aplicável para histórias que passam mais para o campo do Maravilhoso do que do propriamente Fantástico. Como foi dito, a proximidade com o mundo do leitor e a literalidade dos textos constrói parte do que é necessário para a realização do Fantástico. Agora, quando se trata do Maravilhoso, a construção do mundo ficcional também se vale dos elementos existentes no mundo real: temos uma literatura do que poderia ser, mas não é. Enquanto o mundo da obra de literatura Fantástica lida com a validade e relevância do pensamento racional, a literatura maravilhosa permite o sobrenatural como parte da realidade (ROAS, 2014, p.32), sem que seja necessário abrir mão da racionalidade e da compreensão do real.

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas já que nela tudo é possível — encantamentos, milagres, metamorfoses — sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (ROAS, 2014, p.34)

2 Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and the clearer is the reason the better fantasy will it make. [...] For creative fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it. So upon logic was founded the nonsense that displays itself in the tales and rhymes of Lewis Carrol. If men really could not distinguish between frogs and men, fairy-stories about frog-kings would not have arisen.

Por essa razão, obras como *O Senhor dos Aneis*, de J.R.R. Tolkien, podem ser encaixadas como obras de literatura maravilhosa. A existência de elfos imortais ou criaturas feitas de fogo e sombra não tem o potencial de subverter a realidade apresentada porque as regras estabelecidas para este mundo ficcional permitem esses fenômenos e, assim, nem o leitor e nem as personagens têm problema em aceitar o aparecimento de magia e fadas - além de ser importante ressaltar que os conceitos do mundo real e do contexto do autor também estão presentes nas obras do Maravilhoso e ecoam nos textos: novamente em *O Senhor dos Aneis*, por exemplo, a personagem Aragorn é um exemplo claro do que seria a representação de um cavaleiro medieval, o que demonstra a aplicação do contexto e conhecimento de Tolkien sobre as histórias de cavalaria e sobre o impacto que essas histórias detêm sobre o público.

Reforça-se, mais uma vez, a importância da descrição do autor a respeito do contexto narrativo em que os eventos sobrenaturais ocorrem para que o Fantástico esteja presente, pois, caso contrário, pode-se estar na presença do Maravilhoso, nas várias subdivisões que ele pode ter - por exemplo, o Maravilhoso Cristão, no qual o contexto da narrativa leva em consideração a mitologia cristã e a estabelece como pano de fundo. Nesse contexto, uma explicação religiosa como uma intervenção divina não tem a propriedade de causar o Fantástico, por não haver transgressão das premissas estabelecidas e nem espanto, seja por parte das personagens, do narrador ou do leitor. (ROAS, 2014, p.37-38)

Tolkien, Jackson, Todorov, Roas e outros autores - todos mencionam também a noção de familiaridade e do surgimento do Estranho para que o Fantástico cumpra sua função. Aqui cabe uma rápida menção ao texto que fundamenta parte do pensamento de Todorov e de outros autores - e, para evitar uma possível má interpretação do texto-base, preferiu-se partir para o texto em si e não para as interpretações dadas por Todorov ou por outros autores. O texto em questão é o ensaio de Sigmund Freud intitulado *O Estranho* (ou *O Inquietante*, a depender da tradução). A compreensão e o caminho que Freud apresenta nesse texto serão úteis adiante quando tratando sobre as críticas à Modernidade e Civilização presentes nas narrativas estudadas neste trabalho.

Em seu ensaio, Freud faz dois movimentos para definir o Estranho: primeiro, uma análise etimológica das palavras alemãs *unheimlich* e *heimlich*; em seguida parte para análises de alguns textos literários em que o Estranho estaria presente; por fim, Freud termina o trabalho analisando como os autores literários podem se aproveitar do Estranho e gerar seus efeitos.

O início da análise de Freud busca responder de onde vem “O Inquietante”, fenômeno esse que,

Sem dúvida relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado somente num sentido em determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. (FREUD, 2010, p.329)

Freud inicia seu artigo com a ideia de *heimlich* como sendo o equivalente a algo conhecido e familiar e *unheimlich* seria o seu oposto, logo, algo desconhecido - mas ressalta o autor que o mero desconhecimento de alguma coisa não é suficiente para que tal coisa adquira o status de *unheimlich* no sentido de Inquietante, sendo este último algo que causa incômodo, medo, angústia, etc. Assim, a noção não é automática e nem intuitiva num primeiro momento, ou seja, essa incerteza intelectual (FREUD, 2010, p.332) não seria suficiente. Essa passagem exige, ainda, algum outro elemento que permita o surgimento do fenômeno do Inquietante.

Observando as notações de diversos dicionários da língua alemã, Freud chega à conclusão de que *heimlich* e *unheimlich* compartilham uma relação mais de ambiguidade do que de oposição. Isso acontece pelo fato de a palavra *heimlich* possuir, dentre as possíveis significações, a de algo familiar, mas também de algo oculto e a ser escondido das demais pessoas. De encontro a isso, *unheimlich* se configuraria também como algo familiar e oculto, mas que veio à tona.

[...] o mais interessante para nós é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*. Portanto, *heimliche*, é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*. (FREUD, 2010, p.339) (Grifo nosso)

No entender de Freud, portanto, o Inquietante está vinculado a esse movimento de percepção do indivíduo sobre algo que lhe é ou era familiar (FREUD, 2010, p.331) e estava escondido ou reprimido (para utilizar um termo vinculado à psicanálise). Quando essa matéria que estava escondida surge novamente e se mostra para o indivíduo, o fenômeno do Inquietante surgiria. Para melhor defender suas afirmações, como não poderia ser diferente, Freud se vale de informações que adquiriu em casos práticos com pacientes e, a partir deles, Freud exhibe uma série de temas que seriam capazes de causar o Inquietante (vinculados a sentimentos e experiências reprimidos pelos pacientes). Não é de se admirar que, como o próprio Freud aponta adiante em seu estudo, vários desses temas são aproveitados pelos autores de ficção com o intuito de construir o pavor e a angústia do Inquietante. Entre esses vários temas estão: o duplo, a morte, a magia, o animismo e a onipresença do pensamento.

Segundo Freud, a capacidade dessas ocorrências de causar nos indivíduos o fenômeno do Inquietante está vinculada ao fato de que os próprios indivíduos possuiriam dentro de si uma relação reprimida com esses temas e que determinadas situações da vida fazem com que essas relações sejam revisitadas. Isso causaria um desconforto no indivíduo e diminuiria a separação entre a fantasia e a realidade.

[...] que o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado pleno do simbolizado e assim por diante. (FREUD, 2010, p.364)

Torna-se evidente a influência dessa percepção de Freud nos autores que tratam sobre a literatura do Fantástico - as compreensões de que o texto Fantástico lida com as ambiguidades entre o possível e o impossível, que subverte as relações estabelecidas dentro de um determinado contexto sociocultural, se justificam. Além disso, este trecho demonstra a grande importância que a incerteza e a dúvida têm na construção do Inquietante e no que entendemos como o efeito do Fantástico. Também fica evidente como foi o

processo de desenvolvimento da teoria de Todorov, nas suas concepções do Maravilhoso e do Fantástico.

Ainda neste mesmo ensaio, Freud dispensa uma atenção especial para como o Inquietante é possível de acontecer dentro do campo da própria literatura. Assim, Freud faz uma breve análise do conto *O Homem de Areia*, de E. T. A. Hoffmann, e propõe que o fenômeno do Inquietante no texto não é suficientemente explicado pela incerteza intelectual atrelada à boneca Olímpia. Freud discorda de outros autores, afirmando que a incerteza quanto a se um determinado ser é vivente ou autômato não é suficiente, ou pelo menos, não a fundamentação principal da inquietação que o texto de Hoffmann é capaz de produzir. Freud explica que o medo infantil e reprimido de perder os olhos seria o principal motivo do Inquietante presente no texto. Dito isso, ao final do artigo, Freud volta sua atenção diretamente para a literatura e o autor ataca um ponto que já tratamos com a teoria de Todorov e Roas (bem como outros autores que constituem referência para este trabalho, Ceserani, Jackson, Bessinère, que compartilham essa noção): não é toda literatura que trata desses temas vinculados ao Inquietante que é capaz de gerar o efeito no leitor. Essa capacidade dependeria, segundo Freud, da relação que o autor estabelece entre o mundo ficcional criado e mundo real. Apesar de não usar os termos gênero Fantástico e gênero Maravilhoso como Todorov e Roas, ou modo Fantástico e modo Mimético como Jackson e Bessière, a forma com que Freud descreve o funcionamento dos textos que lidam com o Inquietante está presente em todos os autores. A citação é longa, mas resume com clareza a percepção de Freud de como a literatura deste tipo gera seus efeitos e a forma com que os autores utilizaram essa definição para fundamentar suas teorias.

Entre as muitas liberdades do criador literário está a de escolher a seu bel-prazer o mundo que apresenta, de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma. Nós o seguimos em qualquer dos dois casos. O mundo das fábulas, por exemplo, abandona o terreno da realidade desde o princípio e toma abertamente o partido das crenças animistas. Realizações dos desejos, forças ocultas, [...], que são tão comuns nos contos de fadas, não podem ter influência inquietante nesse caso, pois para que surja o sentimento inquietante é necessário, como sabemos, um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real, uma questão simplesmente eliminada pelos pressupostos do mundo das fábulas.[...] A situação é outra quando o escritor, aparentemente

move-se no âmbito da realidade comum. [...] Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum, depois ultrapassá-la. (FREUD, 2010, p.373)

E o ponto final, que também a maioria dos autores concorda, cada um em seu nível, é a presença da dúvida como algo crucial na literatura Fantástica. A dúvida que, para Todorov, é justamente o que cria e dá vida ao Fantástico em si e o posiciona entre o Maravilhoso e o Estranho. Freud conclui o trabalho dizendo sobre o trabalho do autor desse tipo de ficção:

Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo. No geral, porém, cumpre-se aí o que enunciamos: a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida. (FREUD, 2010, p.374)

Essa ideia dialoga diretamente com outra noção fundamental para que o Fantástico de fato ocorra e gere seus efeitos, que é a importância do leitor como elemento para a efetivação do Fantástico. O leitor exerce uma função essencial de conectar os dois mundos em questão: a realidade em que o próprio leitor vive e a realidade dentro da narrativa. Significa dizer, portanto, que o contexto sociocultural do leitor é de grande relevância para que possa se constatar a ocorrência do efeito do Fantástico.

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. (ROAS, 2014, p.46)

Os autores que tratam do Fantástico, da mesma forma que Roas fala, dedicam um momento para explicitar como as noções existentes no contexto do leitor, os limites que ele atribui ao real e ao irreal, ao possível e ao impossível, influenciam na possibilidade de eficácia do Fantástico. As observações de Freud com relação aos complexos reprimidos de cada indivíduo que vêm à tona nas histórias fantásticas corroboram essa ideia, visto

que ele explicitamente reconhece esse caráter subjetivo da efetividade do Inquietante, no sentido do que esse sentimento vai gerar variará de pessoa em pessoa.

Convém, então, elaborar brevemente sobre outra questão de convergência entre vários autores, qual seja, a concepção de que a literatura Fantástica teria o seu surgimento de fato, ou o seu amadurecimento, ou ainda um período de maior efervescência, a partir dos sécs. XVIII-XIX, justamente pelo estabelecimento de um novo contexto sociocultural com o Iluminismo. Isso porque, apesar da existência prévia do que podem ser considerados fenômenos sobrenaturais em obras literárias, a posição em relação a eles e ao mundo em que eles acontecem começou a mudar neste período com a dominância crescente do pensamento racional científico. Nesse cenário, o mundo natural passa gradativamente a ser explicado e catalogado, afastando cada vez mais o sobrenatural do rotineiro e do imaginário popular (ROAS, 2014, p.47-48).

Então, fantasmas, monstros, poderes sobre-humanos e demais recursos ficcionais estão dentro do que poderia ser definido como sobrenatural, mas até meados do séc. XVIII majoritariamente, esses fenômenos faziam parte do que era considerado verossímil junto a fenômenos da natureza. O pensamento científico separou o natural do sobrenatural, posicionando este como algo que não teria lugar no mundo real. O Fantástico, então, ganhou espaço junto ao desconhecido, como a forma para explorar todo o potencial desses fenômenos.

Claro que tudo isso poderia nos levar a pensar que a literatura fantástica existiu desde sempre, e não em um período muito concreto da história, como na realidade acontece: é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor. (ROAS, 2014, p.47).

Rosemary Jackson, quando tratando a respeito dessa transição de pensamento do sobrenatural para o natural e a consequência do estabelecimento do Fantástico, o posiciona adiante, no séc. XIX.

Não é de se admirar que o Fantástico tenha se estabelecido no século 19, precisamente no momento em que uma “economia” supernatural de ideias estava lentamente sendo substituída por uma natural, sem ainda ter sido completamente substituída por ela.³ (JACKSON, 2009, p.16) (Tradução nossa)

Todorov, por sua vez, alega a perda de função do Fantástico com a chegada do século XX, tendo em vista as mudanças ocorridas com a forma de tratar a realidade e o surgimento de fenômenos como a psicanálise, dando, assim, lugar para um novo tipo de literatura.

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição dessa realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou esta outra visão é sem dúvida um dos móveis da evolução. A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas as categorizações linguísticas recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura. (TODOROV, 2014, p.176)

Implica, portanto, em afirmar que a forma com que o leitor encara a sua própria realidade, aquilo que é compreendido como real e não real, como possível e como impossível, varia de acordo com a época em que vive e essas concepções influenciam na forma com que o Fantástico é capaz de funcionar e quais conceitos ela vai explorar. A partir da emancipação do pensamento crítico racional, da secularização e do estabelecimento do modo de vida capitalista, a percepção do mundo passou por uma transformação.

É por essa razão que Bessière e Jackson afirmam que a literatura Fantástica é aquela que existe como uma transcrição imaginativa dos limites da razão, uma forma de texto que aglutina aquilo que não pode ser com o que

³It is hardly surprising that the fantastic comes into its own in the nineteenth century, at precisely that juncture when a supernatural `economy` of ideas was slowly giving way to a natural one, but had not yet been completely displaced by it.

pode ser, testando e desafiando o alcance da racionalidade, bem como as premissas da sociedade em questão.

Ao apresentar aquilo que não pode ser, mas é, a literatura fantástica expõe as definições de uma cultura sobre aquilo que pode ser: delinea os limites de seus modelos epistemológicos e ontológicos. Definições do que pode “ser”, e imagens do que não pode, obviamente passam por consideráveis mudanças históricas. Sociedades não secularizadas detêm diferentes crenças de culturas seculares sobre o que constitui a realidade.⁴ (JACKSON, 2009, p.14)
(Tradução nossa)

1.1.2 O Efeito do Fantástico ou o Estranhamento

Recapitula-se, então, com a noção de que para que um texto possa se encaixar como de literatura Fantástica, ele depende dos seguintes fatores: Um cenário realista comparável ao universo do leitor; a posição do leitor de ler o texto como literal e não metafórico ou poético; a ocorrência de um evento sobrenatural que subverta tanto as regras do mundo narrativo e do mundo do leitor; e a hesitação, dúvida no leitor e potencialmente nas personagens.

Foi utilizada acima a expressão “efeito do Fantástico”, a partir da enumeração dos fatores que compõem a literatura Fantástica é possível estabelecer uma definição mais precisa para o que seja esse efeito.

Presentes as premissas estabelecidas para a qualificação de determinado texto narrativo como Fantástico, menciona-se a hesitação do leitor. É a partir dessa dúvida, possibilitada pelos demais fatores, que deriva o efeito Fantástico ou o Estranhamento. Trata-se do questionamento dos limites da realidade vivenciada pelo leitor. Ao ser apresentado a um mundo realisticamente construído, é possível ao leitor compará-lo ao seu próprio, e, quando nesse cenário ocorre o fenômeno sobrenatural, é possibilitada a dúvida e o consequente questionamento - dúvida e questionamentos justamente sobre o limite entre o real e o não real, entre o possível e o impossível.

⁴Presenting that which cannot be, but *is*, fantasy exposes a culture's definitions of that which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame. Definitions of what can 'be', and images of what cannot be, obviously undergo considerable historical shifts. Non-secularized societies hold different beliefs from secular cultures as to what constitutes 'reality'.

O fantástico supõe, portanto, o desajuste entre o referente literário e o linguístico (pragmático), isto é, a discordância entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido [...] A literatura fantástica torna-se, assim, um gênero profundamente subversivo, não apenas em seu aspecto temático, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema[...]A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor. [...] Trata-se mais da reação experimentada tanto pelos personagens (incluo aqui o narrador extradiegético-homodiegético) quanto pelo leitor, diante da possibilidade efetiva do sobrenatural, diante da ideia de que o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa). (ROAS, 2014, p.56-59)

Nesse sentido, o efeito do Fantástico seria esse resultado transgressor do que a literatura Fantástica pode causar no leitor. Não se trata de afirmar que após uma leitura de um texto como *Drácula*, por exemplo, o leitor passará a acreditar que vampiros sugadores de sangue podem estar rondando em países distantes, mas sim de afirmar que a certeza e a segurança da realidade do leitor podem ser abaladas por essas leituras. Importa destacar que esse movimento pode ser tanto posterior quanto simultâneo à leitura e, como consequência, é possível a esse leitor fazer um novo movimento de avaliação sobre a realidade que o cerca. Movimento similar às incertezas geradas, segundo Freud, por exemplo, quando um evento mundano abala as certezas estabelecidas de seus pacientes. Quando Freud explica a noção do Inquietante, ele descreve a forma com que esse sentimento está vinculado à dúvida relativa a certezas que o indivíduo tem dentro de si. Quando algo que estava superado ou amplamente escondido surge e o indivíduo questiona essa certeza, o sentimento de Inquietação, de Angústia, seria resultante. Quando dado o exemplo de eventos mágicos ou espirituais, Freud diz:

Parece que todos nós, em alguma evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje nos parece “inquietante” preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação. (FREUD, 2010, p.359)

O efeito do Fantástico, o Estranhamento possibilitado pela literatura Fantástica, como o próprio Freud menciona em seu trabalho, apesar de não usar essa terminologia, funciona da mesma maneira. Outra terminologia que auxilia na compreensão deste conceito é o de Estranhamento ou “Desfamiliarização”, do formalista russo Viktor Shklovsky. Em seu ensaio “*Arte como uma Ferramenta*”, Shklovsky associa ao texto artístico à capacidade de recuperar uma visualização completa da realidade. O conceito de Shklovsky parte do pressuposto que a vida cotidiana e repetitiva faz com que os termos, conceitos e experiências do indivíduo passem por um processo de economia e tornem-se superficiais, de maneira que apenas percebemos partes deles e deduzimos o resto. Isto seria uma forma de familiaridade com esses termos e conceitos e a função da arte, assim, seria a de romper esse processo trazendo uma percepção completa, nova ou, ao menos, diferente de um dado fenômeno ou objeto.

Assim, aquilo que chamamos Arte existe para que seja restaurada a sensação da vida, para que possamos sentir as coisas, para que uma pedra seja mais pedra. O objetivo da arte é criar a sensação de “ver”, e não somente reconhecer, as coisas; a ferramenta da arte é o “estranhamento” das coisas e a complicação da forma, o que aumenta a duração e a complexidade da percepção, já que o processo de percepção é, na arte, um fim em si mesmo e deve ser prolongado. Arte é uma forma de viver por meio da criação de uma coisa; o que foi criado não importa na Arte. (SHKLOVSKY, 2015, p. 162)⁵(Tradução nossa)

Dessa forma, os autores confluem com a noção de que este efeito, seja qual for a nomenclatura utilizada, se vale das noções do leitor para fazer com que este reveja, reavalie e perceba com nova clareza os fenômenos da sua própria realidade. Na prática literária, os autores divergem sutilmente sobre como o Estranhamento acontece, mas isso não afeta a eficácia do conceito para a compreensão do efeito do Fantástico. Freud fala em uma desvirtuação de um cenário aparentemente familiar e a manutenção dessa dúvida com o

⁵ And so this thing we call art exists in order to restore the sensation of life, in order to make us feel things, in order to make a stone stony. The goal of art is to create the sensation of seeing, and not merely recognizing, things; the device of art is the “enstrangement” of things and the complication of the form, which increases the duration and complexity of perception as the process of perception is, in art and end in itself and must be prolonged. Art is the means to live through the making of a thing, what has been made does not matter in art.

surgimento de eventos que contradizem as certezas do indivíduo (no caso o leitor) e Shkovsky, utilizando Tolstoi como exemplo, explica o processo do Estranhamento como uma descrição de um objeto, conceito ou fenômeno de maneira que fuja do tradicional, para que pareça que o leitor está, pela primeira vez, lidando com o assunto. Ambas as formas enaltecem a importância das concepções de realidade e familiaridade prévias existentes no leitor.

Também é preciso ressaltar que quando se fala em leitor, nestes raciocínios, leva-se em consideração a atuação do que é chamado de “leitor implícito” ou a “função de leitor”:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo da personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2014, p.37) (Grifo nosso)

Significa levar em consideração o tipo de leitor e de reações do leitor que o próprio texto pressupõe. Esta teoria não se detém apenas a este ou aquele leitor real. Importante reiterar que por leitor implícito entende-se “uma estrutura textual que prevê a presença de um leitor sem necessariamente defini-lo, inscrevê-lo como personagem” (GAMA-KHALIL, 2013, p.23).

1.1.3 Fantástico contemporâneo ou Neofantástico

Resta ainda, dentro da proposta, elucidar o conceito de literatura Fantástica que Roas utiliza para descrever o Fantástico Contemporâneo. Isso por um motivo claro: a obra de Kafka destoa em um aspecto fundamental do conceito apresentado por Todorov. Para que a análise seja coerente e as comparações sejam efetivas, é preciso esclarecer como Roas incluiu os textos do autor tcheco nessa mesma discussão sem que seja preciso um gênero próprio apenas para ele.

Como foi mencionado, para que o efeito do Fantástico ocorra, o mundo ficcional deve estabelecer premissas que possibilitem que o evento

sobrenatural seja compreendido como algo díspar, algo que viola as leis do mundo em questão. Essa violação, por sua vez, é percebida pelo choque que causa às personagens e potencialmente também ao leitor. E essa violação leva ao questionamento dos limites do real, sobre o que pode existir e o que não pode existir. Mas em Kafka, isso funciona de uma maneira levemente diferente e ocorre também uma mudança de foco. E ainda assim, é coerente entender a obra de Kafka como Fantástica.

Quando falando sobre literatura Fantástica, a construção dos mundos de Kafka seria a principal responsável pelo não enquadramento do autor na teoria de Todorov. Isso porque, diferente do que aconteceria com o Fantástico Tradicional, em que existe um fenômeno sobrenatural ou insólito, que desvirtua e transgride as regras do mundo ficcional, em Kafka, o próprio mundo já é estranho de tal forma que o evento sobrenatural nem sequer seria capaz de produzir uma vacilação por quase se misturar completamente ao próprio mundo ficcional. (ROAS, 2014, p.66)

Não haveria, portanto, mais a dúvida sobre a separação entre o sobrenatural e o natural. Mas isso não significa que o leitor não se espante e que a Hesitação não continue ocorrendo fora do texto - e é nesse ponto que Kafka permanece como representante do Fantástico para Roas.

Tomando o texto mais emblemático de Kafka como exemplo esta noção fica mais evidente: *A Metamorfose* é o texto em que ocorre a famosa cena do vendedor ambulante Gregor Sansa acordando pela manhã e se descobrindo transformado num inseto gigante. Entretanto, as circunstâncias dessa transformação ou como revertê-la não fazem parte da narrativa - a preocupação sobre como chegar ao trabalho, sobre como se entender com os membros de sua família e a posterior conformação e aceitação dessa nova forma é o que compõem o corpo do texto. Ou seja, as personagens em si não se surpreendem com a situação, passando a imagem que aquilo faz parte daquele contexto, mas é precisamente essa ausência de preocupação, a ausência de uma reação que poderia ser considerada apropriada para a situação, é justamente o elemento que reforça o choque que pode causar o leitor, e essa reação atribuída ao leitor é o que mantém o texto como Fantástico.

Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – a trivialidade do grotesco - que torna leitura tão aterrorizante. (ANDERS, 2007, p.20)

A natureza dessa Hesitação também se altera dentro do Fantástico Contemporâneo. O mundo apresentado dentro desse tipo de narrativa tem dois movimentos: o primeiro seria uma aproximação com o mundo do leitor, um realismo estrutural do texto (e Kafka faz isso em suas obras), ao mesmo tempo em que o sobrenatural parece fazer parte das regras pela ausência de uma reação por parte das personagens, no sentido de questionar o sobrenatural.

Para a definição do Fantástico Tradicional, reforçou-se a relevância da construção de uma compreensão social focada na racionalização e no conhecimento científico. Foi essa mudança de perspectiva que colocou o sobrenatural como algo de fora, algo que desafiava a realidade e, dessa forma, algo que poderia causar espanto. Somente num contexto em que o entendimento do mundo parte de regras naturais, racionais e delimitáveis, é que a aparição de um vampiro ou de um fantasma (duas figuras narrativas que desvirtuam a compreensão sobre a morte, por exemplo) pode causar a estranheza.

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto tradicional, mas expresso de outro modo. (ROAS, 2014. p.59) (grifo nosso)

Portanto, mais que entender o neofantástico como diferente do fantástico tradicional, creio que ele representa uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo: o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irreabilidade. (ROAS, 2014. p.71)

Para fundamentar o Fantástico Contemporâneo, um movimento semelhante na compreensão da realidade entra em cena. A expansão do

pensamento racional científico e os efeitos que esta expansão trouxe para o mundo enaltece um novo posicionamento: a realidade em si é estranha, ela é difícil de ser explicada e, dentro de uma perspectiva sociocultural, ela é incerta e mutável. Então, a linha de raciocínio é a de que a própria realidade, intra e extratextual são incertas, e é dessa noção que o Fantástico Contemporâneo se vale.

Não se trata mais de sugerir ou especular sobre a possível existência do sobrenatural com a desvirtuação de regras racionais previamente estabelecidas.

Talvez a diferença essencial entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo poderia ser expressa da seguinte maneira: o que caracteriza este último é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos.” (ROAS, 2014, p.159)

O texto Neofantástico parte de uma realidade que por si só já apresenta noções que quebram o que seria esperado, o que seria “normal” e é justamente a existência dessa realidade diferente que pode gerar o movimento de choque do leitor real. Não é mais sobre saber os limites em si da realidade que cerca o leitor, mas de propor para o leitor que a própria realidade detém aspectos que são chocantes, aspectos que são contrastantes e que a sua definição do que é real pode não ser suficiente ou a única que existe. Esse conflito, da mesma forma em que ocorre com o Fantástico Tradicional, tem o potencial de fazer o leitor questionar aspectos de sua realidade, o que é parte da função da própria literatura Fantástica.

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado as formas de expressas a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a fantasticidade, se é possível chama-la assim, de um texto literário. (ROAS, 2014, p.73-74)

Em *Um Relatório para uma Academia*, para anteceder um pouco o que será explicado adiante, estão presentes traços que se relacionam com esse conceito. O elemento essencialmente sobrenatural e que destoa do cenário

escrito é a presença do protagonista, o restante é um cenário satírico, mas verossímilhança de uma clássica palestra científica. Mais do que isso, a fala de *Rotpeter*, o qual reconhece a si próprio como detendo o porte de um europeu médio, é feita com propriedade, classe e elementos de ironia, traços que são tipicamente vinculados a um indivíduo educado e civilizado. Além disso, durante a palestra de *Rotpeter*, ninguém o interrompe ou questiona sua existência, ficando o conflito inteiramente a cargo do leitor, que fica preso nesta dicotomia entre a presença animalésca de *Rotpeter*, o cenário convincente e discurso elegante do símio, reiterando a noção de que não é necessária a hesitação das personagens dentro do texto Neofantástico para o efeito do Fantástico. A possível Hesitação acontece diretamente com o leitor que se vê diante de um mundo aparentemente normal, mas que é permeado pelo sobrenatural, e é este conflito que gera a problematização entre as delimitações da realidade instituída e a sugestão dos absurdos existentes dentro da própria realidade.

O objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos. (ROAS, 2014. p.134)

Esse traço é o que justifica, portanto, a utilização do Fantástico como ferramenta para a discussão de uma ampla variedade de assuntos e temáticas, não só a Civilização e a Modernidade, mas qualquer tema com o qual seja necessário e possível um movimento reflexivo.

1.2 SOBRE FICÇÃO CIENTÍFICA

A definição de Ficção Científica como gênero literário independente, com suas regras e propriedades, é algo que teve tentativas de uniformização, e que, muitas vezes, não foi levado a sério pela academia. Seja pela razão que for, estudos que se dedicassem a entender como a Ficção Científica funciona na literatura demoraram a surgir e, provavelmente, não se chegará a um ponto final.

Entretanto, para que as comparações e críticas neste trabalho possam ser extraídas, alguma forma de definição deve ser estipulada. Este movimento será essencialmente importante para demonstrar o motivo de se defender que a obra *O Planeta dos Macacos* compartilha mais semelhanças e congrega elementos que estão vinculados ao modo Fantástico, bem como ao modo Maravilhoso.

1.2.1 Aspectos gerais

Curiosamente, apesar de serem tipos literários consideravelmente distintos em vários aspectos, o Fantástico e a Ficção Científica compartilham as suas origens nos movimentos de compreensão do mundo entre os sécs. XIX e XX. Enquanto para o Fantástico esse movimento serviu para que o sobrenatural fosse separado da realidade factual diária do leitor e do escritor, na Ficção Científica ele abriu portas para outras maneiras de explorar os aspectos da natureza humana. Esta se iniciava, então, do uso das facetas da racionalidade científica para explorar, imaginar e extrapolar as vicissitudes da realidade construída pelo ser humano.

O detalhe inicial a ser levado em consideração para o surgimento e para o início do fundamento da Ficção Científica é a apropriação e utilização do que é o método científico - ou seja, experimentação, repetição, falseabilidade, etc. - como um elemento narrativo para a composição de uma história. Isso pode ser avaliado desde obras da época das histórias *pulp* dos anos 1900-1930/40, até mesmo a obra que muitos consideram como a primeira obra de Ficção Científica - o *Frankenstein*, de Mary Shelley. Esta fundamentação da Ficção Científica é observada desde as histórias que a antecederam e fazem parte de seu DNA enquanto gênero literário, tais como histórias de fantasia utópica ou das grandes viagens –os ancestrais para a narrativa de *O Planeta dos Macacos*, *As Viagens de Gulliver* e seus diferentes povos visitados, ou a jornada de Ulysses em *A Odisséia*.

Em se tratando de uma delimitação inicial básica para a Ficção Científica como gênero, o trabalho de Darko Suvin nos fornece um alicerce de conceitos de onde partir e é curioso notar as proximidades teóricas com o

Fantástico nas definições que o autor croata estipula, apesar da sua abordagem politicamente motivada e hostil a elaborações como a de Todorov.

A cognição a diferencia [a ficção científica] não somente do mito, mas também do conto de fadas e da fantasia. O conto de fadas também duvida das leis do mundo empírico do autor, mas foge dos seus horizontes caindo num mundo colateral indiferente às possibilidades cognitivas. Não usa a imaginação como uma forma de compreender as tendências latentes da realidade, mas como um fim em si mesma e se separa das contingências reais.⁶ (SUVIN, 1979, p.8)

Nestes termos, a Ficção Científica deriva da curiosidade humana sobre o mundo que a rodeia, mas sem as explicações finitas e suficientes em si mesmas que a Fantasia ou o Conto de Fadas provêm. A abordagem da Ficção Científica sobre essa dúvida é o que geraria as suas particularidades, através do movimento de cognição, ou seja, o de raciocinar e filosofar de uma maneira lógica sobre o assunto.

1.2.2. Estranhamento cognitivo

O primeiro desses conceitos que, curiosamente, é próximo do que já foi explicado dentro do Fantástico é o de Estranhamento Cognitivo - segundo Suvin, a Ficção Científica é a literatura definida pelo Estranhamento Cognitivo (SUVIN, 1979, p.9). A lógica interna seria, portanto, da seguinte forma: o autor da obra desenvolve um ambiente e uma premissa para a narrativa, que sejam reconhecíveis e associadas com as normas de funcionamento do mundo físico (chamado pelo autor como “mundo zero” [SUVIN, 1979, p.11], referenciando o posicionamento num sistema de coordenadas) e, a partir desse mundo, apresenta um elemento novo, seja ele um personagem, um objeto, ou um cenário, e o explora com aspectos do rigor acadêmico, valendo-se de uma extrapolação, ou qualquer outro tipo de movimento imaginativo, para contestar

⁶ Cognition differentiates it not only from myth, but also from the folk (fairy) tale and the fantasy. The folktale also doubts the laws of the author's empirical world, but it escapes out of its horizons and into a closed collateral world indifferent to cognitive possibilities. It does not use imagination as a means of understanding the tendencies latent in reality, but as an end sufficient unto itself and cut off from the real contingencies.

de alguma forma as normas pré-estabelecidas desse mundo. Cria-se, assim, o efeito de Estranhamento Cognitivo, próximo das noções do estruturalismo russo e de Freud.

Assim, a ficção científica parte de uma hipótese ficcional (“literário”) e a desenvolve com um rigor totalizante (“científico”) — a diferença específica entre Columbus e Swift é menor do que sua proximidade genérica. O efeito de um relato de tal maneira factual é um de confronto entre um sistema normativo estabelecido — uma noção de mundo fechada estilo Ptolomaico — com um ponto de vista ou perspectiva que implica um novo conjunto de normas; em teoria literária isso é conhecido como uma atitude de estranhamento.⁷ (SUVIN, 1979, p.6) (Tradução nossa)

A forma com que esta extrapolação é feita varia conforme cada história e, especialmente, com cada período histórico. Da mesma forma que acontece no Fantástico, o contexto sociocultural do escritor e do leitor é de fundamental importância para o entendimento de uma obra como pertencente ou não ao gênero de Ficção Científica. Da mesma forma que no Fantástico aquilo que é ou não considerado como sobrenatural depende da maneira de pensar do momento em que a história foi escrita, o que pode ser considerado uma extrapolação científica vai depender do estágio de desenvolvimento da sociedade em questão. Houve um momento, por exemplo, em que histórias como as de Júlio Verne sobre a ida do homem à lua, ou sobre submarinos despertavam esse Estranhamento Cognitivo. Estas histórias se valiam dessas imaginações sobre o estado do conhecimento científico e apresentavam narrativas que existiam como reflexo da sociedade da época em que foram escritas.

Outro caminho para entender a diferença de abordagem entre o Fantástico e a Ficção Científica é pensar na forma que esse estranhamento toma. Enquanto no Fantástico existe o estranhamento e, muitas vezes, o espanto com a quebra das regras da realidade, na Ficção Científica, com essa extrapolação proposta surge o que é chamado de “sentimento de

⁷ Thus SF takes off from a fictional (“literary”) hypothesis and develops it with totalizing (“scientific”) rigor — the specific difference between Columbus and Swift is smaller than their generic proximity. The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system — a Ptolemaic-type closed world Picture — with a point of view or look implying a new set of norms; in literary theory this is known as the attitude of *estrangement*.

maravilhamento”. Ainda que considerado clichê por certos autores, parece-nos relevante para enaltecer aspectos deste tipo de texto.

A especulação e a curiosidade com relação às possibilidades do futuro e do presente, como já foram mencionadas, são o que impulsionam a elaboração das narrativas de Ficção Científica.

Isto (percepção de que o mundo não é estável e que mudanças drásticas podem acontecer) deu luz a uma nova curiosidade — talvez a primeira nova curiosidade de fato em tempos históricos — imaginar como será a vida a terra quando eu não estiver mais vivo. A resposta literária para essa nova curiosidade é o que chamamos de ficção científica. Ela pode ser definida como o ramo da literatura que lida com as reações dos seres humanos às mudanças nas ciências e tecnologias.⁸ (ASIMOV, 1975, p.92)

A satisfação dessa curiosidade, ou pelo menos, a perpétua tentativa de satisfação, resulta no sentimento de maravilhamento ante o que ainda está por ser descoberto - e o contraponto deste maravilhamento, ou o que o impediria de acontecer, seria a familiaridade. Esse é um ponto que adiante será mais relevante. Ainda que simples, a ideia desse sentimento é importante para dar o primeiro passo na compreensão do gênero.

O sentimento de maravilhamento é o núcleo emotivo da ficção científica. David Nye descreveu essa reação como a apreciação pelo sublime seja natural, como os anéis de saturno, ou tecnológico: uma estação espacial ou foguete. [...] As primeiras ficções científicas se apoiavam na criação de uma nova invenção, ou na chegada a um lugar novo. Para os leitores deste material, isso era suficiente. (...) O tom era primariamente descritivo, o protagonista não familiarizado com seus arredores, descrevendo para o leitor ou apresentando uma palestra sobre.⁹ (MENDLESON, 2003, p.3)

8This gave rise to a new curiosity — perhaps the first really new curiosity in historic times — that of wondering what life on Earth would be like after one was no longer alive. The literary response to that new curiosity was what we call Science fiction. Science fiction can be defined as that branch of literature that deals with the reactions of human beings to changes in sciences and technology.

9 The sense of wonder is the emotional heart of sf. David Nye has described this reaction as the appreciation of the sublime whether natural, such as the rings of Saturn, or technological: a space station or rocket ship [...]. The earliest sf relied on the creation of a new invention, or an arrival in a new place. For the readers of this material this was enough [...] The tone was primarily descriptive, the protagonist unfamiliar with his/her surroundings describing to the reader, or auditing a lecture on our behalf.

1.2.3 *Novum*

Mais importante do que o sentimento de maravilhamento, Darko Suvin nos explica o elemento fundamental da Ficção Científica e o que a distinguiria dos outros gêneros literários: foi dito que a Ficção Científica se vale da especulação e a extrapolação sobre o conhecimento científico para trabalhar as questões sobre a sua própria realidade, a realidade do autor e dos leitores. Suvin nos diz que o elemento narrativo que permite isso é o que chama de *Novum*, termo cunhado pelo pensador Ernest Bloch.

O *Novum* seria toda e qualquer forma de especulação e extrapolação feita sobre um determinado aspecto do conhecimento científico. Pode abranger uma invenção, um objeto, um indivíduo, ou um local, desde que cumpra a seguinte condição: tomado o contexto do autor e de seus leitores, o *Novum* deve ser uma forma imaginativa, mas cognitivamente coerente, de questionar ou violar as regras estabelecidas pelo mundo narrativo.

O *Novum* é postulado e validado pelo método científico pós-Cartesiano e pós-Baconiano. Isso não significa que a novidade é primariamente uma questão de fatos científicos ou mesmo de hipóteses; e enquanto os oponentes da velha e popular ortodoxia Verne-Gernsback protestam contra uma concepção tão estreita de Ficção Científica eles estão corretos. Mas eles vão longe demais ao negar que o que diferencia a Ficção Científica dos gêneros literários “sobrenaturais” (contos míticos, contos de fadas, e etc, assim como horror a/ou fantasia heroica em sentido estrito) é a presença da cognição científica como o símbolo ou correlato de um método (modo, abordagem, atmosfera, sensibilidade) idêntico a filosofia moderna da ciência.¹⁰ (SUVIN, 1979. p.65)

Aqui cabe uma nova ressalva com relação à definição de Ficção Científica. Como acontece com os outros tipos literários, nenhuma história se encaixa perfeitamente nas definições estabelecidas, mas, ao contrário, repetidas vezes testa os limites dessas definições, e a representação dessa

10 The novum is postulate on and validated by the post-Cartesian and post-Baconian scientific *method*. This does not mean that the novelty is primarily a matter of scientific facts or even hypotheses; and insofar as the opponent of the old popularizing Verne-toGernsback orthodoxy protest against such a narrow conception of SF they are quite right. But they go too far in denying that what differentiates SF from the “supernatural” literary genres (mythical tales, fairy tales, and soon, as well as horror and/or heroic fantasy in the narrow sense) is the presence of scientific cognition as the sign or correlative of a method (way, approach, atmosphere, sensibility) identical to that of a modern philosophy of Science.

ideia é o compartilhamento de traços de vários gêneros ou modos numa única narrativa. Significa dizer, uma mesma história pode ter características que a qualificam como Fantástico, mas pode ter também características que a aproximam da Ficção Científica, ter elementos do Romance Policial, estar dentro de uma Ficção Histórica ou Autoficção. Então, quando se define a Ficção Científica como o gênero que exige o Estranhamento Cognitivo acarretado pela presença do *Novum*, é importante deixar claro que esses elementos existem como hegemonia, mas não sozinhos. A presença do *Novum* e do seu efeito, apesar de serem dominantes (SUVIN, 1979, p.70), não implicam em sustentar que a narrativa não possa apresentar traços de outros gêneros.

O paralelo com o Fantástico novamente ganha lugar e a Ficção Científica encontra no *Novum* um paralelo para o sobrenatural. Não é demais reforçar, mais uma vez, o que separa um do outro. Ambos os conceitos são definidos por serem uma quebra das regras estabelecidas para o mundo ficcional criado pelo autor, que por sua vez é baseado no “mundo zero” do autor e do leitor. Mas, enquanto o sobrenatural é um evento que quebra essas regras sem necessidade de uma explicação racional, justamente se valendo dessa ausência para criar seu choque com a realidade, o *Novum* apenas funciona quando a justificativa de sua existência tem um fundamento que obedece ao método científico.

O *Novum* é uma novidade ou inovação histórica num texto de Ficção Científica, da qual as mais importantes distinções entre o mundo da narrativa e o mundo do leitor provêm. É, por definição, racional, por oposição às intrusões sobrenaturais de histórias maravilhosas, histórias de fantasmas, alta fantasia e outros gêneros do fantástico. Na prática, o *Novum* aparece como uma invenção ou descoberta em volta da qual as personagens e o cenário se organizam de uma maneira coerente e historicamente plausível. O *Novum* é um produto de processos materiais: produz efeitos que podem ser logicamente derivados das origens do *Novum*, tanto materialmente como socialmente; e é plausível em termos de lógica histórica, seja história de tecnologia ou outras instituições sociais.¹¹ (CSICSERY-RONAY JR, 2003, p.118) (Tradução nossa)

11 The novum is the historical innovation or novelty in a sf text from which the most important distinctions between the world of the tale from the world of the reader stem. It is, by definition, rational, as opposed to the supernatural intrusions of marvellous tales, ghost stories, high fantasy and other genres of the fantastic. In practice, the novum appears as an invention or a discovery around which the characters and setting organize themselves in a cogent, historically

1.2.4 Ficção científica *hard* e *soft*

Ainda dentro do *Novum*, existe outro aspecto que é relevante para a definição dos traços da Ficção Científica. Nos seus primórdios, as narrativas de Ficção Científica apresentavam um foco maior nas ciências ditas “duras” (*Hard*), ou seja, as ciências com uma exatidão e um rigor matemático mais preciso. Dentro deste campo estão ciências como a química, a física, a biologia, etc. Cabe aqui a observação de que isso não significa uma posição favorável ou contrária a esse pensamento, num sentido ideológico (SUVIN, 1979, p.67), mas sim de uma utilização dessas ciências como fundamento da narrativa. Além da utilização das ditas “ciências duras”, também é comum utilizar a denominação *Hard* para identificar as narrativas que se prendem mais atentamente ao rigor científico e a plausibilidade das propostas.

Um termo (Ficção Científica Hard) usado para denotar ficção que se foca em princípios e conhecimentos científicos estabelecidos ou uma cuidadosa e pensada extrapolação desses conhecimentos e princípios. A distinção entre Ficção científica Hard e *Soft* geralmente traça um paralelo semelhante à distinção entre as ciências: a maioria das Ficções Científicas são identificáveis pela sua ênfase em física, astronomia, química, engenharia e biologia.¹² (HIGGINS; DUNCAN, 2013, p.128) (Tradução nossa)

No outro polo está a Ficção Científica *Soft*, que, da mesma forma que a *Hard*, costuma ter uma dupla significação. A primeira significação é que, enquanto a Ficção Científica *Hard* se baseia nas ciências duras, a *Soft* utiliza as ideias, conceitos e teorias das ciências humanas. Estão dentro desse espectro as ciências sociais, como a antropologia, a sociologia, a linguística, etc. Suvin faz questão de destacar que não há nada que torne as ciências

plausible way. The novum is a product of material processes; it produces effects that can be logically derived from the novum's causes, in the material and social worlds; and it is plausible in terms of historical logic, whether it be in the history of technoscience or other social institutions.

12A term used to denote fiction that focuses on established scientific knowledge and principles or carefully considered extrapolation from said knowledge and principles. The distinction between 'Hard' and 'Soft' SF often runs parallel with the same distinction in the sciences: most Hard SF is identifiable by its emphasis on physics, astronomy, chemistry, engineering and biology.”

sociais e humanas menos “científicas” do que as duras, elas servem tão bem quanto, senão melhor para sustentar uma narrativa de ficção científica.

Uma segunda clarificação é que as ciências humanas ou ciências histórico-culturais como a antropologia-etnologia, sociologia ou linguística (isto é, as ciências principalmente não-matemáticas) são igualmente baseadas em tais métodos científicos como: a necessidade e possibilidade de explicações explícitas, coerentes e imanentes ou não-sobrenaturais da realidade; navalha de Occam; dúvida metódica; construção de hipóteses; falseabilidade física ou experimentação imaginária (experimento mental); causalidade dialética e probabilidade estatística; progressivamente abraçando mais paradigmas cognitivos; *et sim*. Estas “ciências moles” podem, portanto, talvez melhor servir como base para ficção científica do que as duras ciências naturais;¹³ (SUVIN, 1979, p.67-68) (Tradução nossa)

Da mesma maneira, existe uma segunda compreensão de Ficção Científica *Soft* como sendo aquela que atende com menos rigor a preceitos científicos, abrindo mão da precisão científica em nome da narrativa. Histórias como *Space Operas*, a exemplo de *Star Wars*, costumam ser classificadas dessa forma, apesar de haver discussão sobre a possibilidade de classificar *Space Operas* como legítimas Ficções Científicas.

Em *O Planeta dos Macacos*, o que leva os personagens até o planeta distante é uma tecnologia capaz de acelerar uma nave até uma velocidade extremamente próxima da luz, o que possibilita atravessar uma distância imensa, sem os prejuízos de o tempo passar para os tripulantes. É um conceito explicado racionalmente logo nas primeiras páginas do livro, mas que tem uma fundamentação científica bem limitada, sendo então classificada como esse tipo de ficção menos rigorosa nessa necessidade de fidedignidade com o conhecimento científico.

(...)Já é hora de eu lhe dar algumas explicações sobre o funcionamento desta nossa nave. Graças a seus foguetes

13 A second clarification is that *sciences humaines* or historical-cultural sciences like anthropology-ethnology, sociology, or linguistics (that is, the mainly nonmathematical sciences) are equally based on such scientific methods as: the necessity and possibility of explicit, coherent, and immanent or nonsupernatural explanation of realities; Occam's razor; methodical doubt; hypothesis-construction; falsifiable physical or imaginary (thought) experiments; dialectical causality and statistical probability; progressively more embracing cognitive paradigms; *et sim*. These “soft sciences” can therefore most probably better serve as a basis for SF than the “hard” natural sciences;

aperfeiçoados, dos quais tive a honra de ser o idealizador, esta nave pode se deslocar à maior velocidade imaginável no universo para um corpo material, isto é, a velocidade da luz menos épsilon.

—Menos épsilon?

— Significa que pode se aproximar de uma quantidade infinitesimal, da ordem do bilionésimo caso prefira.

— O que também não deve ignorar é que, quando nos deslocamos a essa velocidade, nosso tempo afasta-se sensivelmente do tempo da Terra, tornando-se cada vez mais rápido a medida que avançamos.

(...)

— Também compreendo. Essa é justamente a razão pela qual podemos pretender alcançar nossa meta antes de morrermos. (BOULLE, 2015, p.19)

1.3 FANTÁSTICO COMO MODO E A FICÇÃO CIENTÍFICA

As análises e conceitos demonstrados até o presente momento levaram tanto em consideração as abordagens de gênero, como as propostas por Todorov, Roas e outros, como as que optam pela percepção do Fantástico como um modo, nos moldes do que Irene Bessière, Rosemary Jackson e Remo Ceserani defendem. Repetindo o que foi dito no início deste estudo, parte-se dos estudos feitos por Todorov para dar início à compreensão do Fantástico e dos textos que com ele dialogam, mas, para todos os efeitos, compartilhamos da visão do Fantástico como um modo, uma forma de compor textos narrativos, que se utiliza de uma gama de temas e estruturas para oferecer uma determinada experiência para o leitor, baseada nas noções culturalmente estabelecidas de realidade. Esses modos poderiam, então, assumir várias formas diferentes, como, por exemplo, a da Ficção Científica - levando em consideração o cuidado em lembrar que esses mesmos procedimentos formais e temáticos não são exclusivos do modo Fantástico, mas sim existem com preponderância.

Ele [o modo Fantástico] reconhece que os diversos procedimentos formais e os temas não são exclusivos a uma modalidade literária particular, entretanto, existem “procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados”. (CESERANI, 2006, p.68)

Abre-se mão, na maior parte, da tentativa de enquadrar o Fantástico e mesmo a Ficção Científica dentro de gêneros específicos, justamente pela

rigidez que este tipo de abordagem demanda. Teorias construídas da forma com que Todorov escreve em seus textos sofrem desse problema, especialmente num tópico tão vasto e complexo como a literatura, e uma proposta restritiva está fadada a ser insatisfatória.

Teorias, entretanto, quando o objeto não é a realidade empírica, mas um artefato literário, raramente são tão “científicas” quanto pretendem ser, e quando são, pode se tornar um sistema rígido, como algumas versões do estruturalismo, que somente podem se manter estritamente teóricas ao não arriscar se confrontarem com a riqueza contraditória dos textos, ou, se assim o faz, reconhece apenas aquilo que concorda com a teoria.(BROOKE-ROSE, 1981, p.15)

Por essa razão, a abordagem como um Modo, que se vale das semelhanças entre os textos e suas abordagens temáticas e formais, nos parece mais interessante do que o esforço por uma limitação temporal ou de determinadas características específicas.

Antes de partir para a análise dos textos em si, é interessante explicitar com mais profundidade o que os autores dessa vertente de pensamento compreendem pelo Fantástico e como ele funciona.

Bessière, em seu estudo *O Relato Fantástico: Fora Mista do Caso e da Adivinha*, entende o Fantástico como uma categoria textual vinculada a incerteza e a ambiguidade com uma função de demonstrar e questionar as definições culturais de real, irreal e impossível.

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.(BESSIÈRE, 2012, p.305)

Assim, tratar o Fantástico como um modo é compreendê-lo como uma forma de trabalho da imaginação que se adapta e se transforma de acordo com o contexto em que está sendo escrito. A particularidade do Fantástico, segundo Bessière, está nessa capacidade de criação de um mundo fictício, a partir de

todos os elementos do mundo real, e a contraposição conflituosa desses elementos.

Da mesma forma que já foi mencionado por outros autores, Bessière e também Rosemary Jackson destacam que é incoerente atribuir ao Fantástico o campo do irracional. Nessa leitura, o Fantástico se vale não de uma irracionalidade, mas de uma desconsideração do racional ou de uma tentativa de racionalização de aspectos que são definidos como contraditórios pela cultura ou sociedade em questão. O Fantástico se aproveita do conflito e da dúvida causados por essa justaposição.

Longe destas tentações do irracional, é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim, ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários.[...] Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões — historicamente datadas — sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática. (BESSIÈRE, 2012, p.307)

É clara a conexão da compreensão de Bessière sobre o Fantástico com as noções de Inquietante de Freud e do Estranhamento de Shkovsky, ao vincular o funcionamento deste modo literário com as particularidades do contexto do leitor, uma vez que isso pressupõe o conceito aceito internamente pelo leitor sobre realidade, como dito por Freud, e da forma de observação do cotidiano, como destaca o autor russo.

Dentro da compreensão de modo de Bessière, Rosemary Jackson propõe uma nova separação tripartida para analisar as produções literárias. Essas separações, longe de serem definitivas ou restritivas, se propõem como descrições de maneiras com que o texto literário trata o real. Lembrando que não é descartada a possibilidade inescapável de textos que combinarão esses

modos, na verdade elas pressupõem esse movimento. Para a autora, o modo Fantástico existe entre outros dois e funciona a partir das combinações de aspectos de cada um deles (os outros dois seriam o Modo Mimético e o Modo Maravilhoso).

Essa abordagem, afirma a autora, seria uma variação, uma adaptação do modelo de Todorov, de forma a tornar esse modelo mais abrangente e mais coerente com as variações textuais que existem.

O Modo maravilhoso, além das compreensões dadas por Todorov sobre o que comporia o Maravilhoso, seria caracterizado por:

Uma função narrativa mínima, cujo narrador é onisciente e tem autoridade absoluta. É uma forma que desencoraja a participação do leitor representando eventos num passado distante, contidos e fixados por uma longa perspectiva temporal e carregando a implicação de que os efeitos desses eventos já deixaram de causar efeitos há muito tempo.¹⁴(Tradução nossa) (JACKSON, 2009, p.19)

Os contos de fadas e histórias como as de Tolkien se encaixariam nessa categoria, tentando ainda seguir o movimento classificatório de Todorov.

O modo Mimético, como o próprio nome sugere, parte de presunção de replicação, de imitação de uma realidade externa pela apropriação dos signos e conceitos dessa realidade. A construção das narrativas essencialmente “realistas” é o que implicaria numa “equivalência entre o mundo ficcional representando e o mundo real fora do texto” (JACKSON, 2009, p.20).

O Modo Fantástico seria, portanto, dentro dessa análise, uma forma de escrita que misturaria elementos de ambos os modos, mas caracterizado justamente pela instabilidade da realidade do texto e pela dúvida instaurada no leitor.

Narrativas fantásticas mesclam elementos do Maravilhoso e do Mimético. Elas estabelecem que o que elas estão contando é real — apoiando-se em todas as convenções das ficções realistas para tanto — então elas partem para quebrar a presunção de realismo ao introduzir o que — nestes termos — é manifestadamente irreal. Elas

14 The marvelous is characterized by a minimal functional narrative, whose narrator is omniscient and has absolute authority. It is a form which discourages reader participation, representing events which are in the long distant past, contained and fixed by a long temporal perspective and carrying the implication that their effects have long since ceased to disturb.

afastam o leitor da aparente familiaridade e segurança do conhecimento e do mundo rotineiro e o colocam em mais estranho, num mundo cujas improbabilidades estão mais próximas do plano normalmente associado com o maravilhoso. [...] Entre o Maravilhoso e o Mimético, emprestando a extravagância de um e a normalidade do outro, o Fantástico pertence a nenhum deles e não compartilha das presunções de confiança e determinações de “verdades” autoritárias.¹⁵ (Tradução nossa) (JACKSON, 2009, p.20)

Nestes termos, parece coerente a aproximação que Todorov faz (e é corroborado pelas autoras do Fantástico como modo) de aproximar as narrativas de Ficção Científica do modo Maravilhoso, como narrativas que se constroem a partir da criação de um cenário próprio que permite as extrapolações e a ocorrência dos eventos sobrenaturais na forma do *Novum*. E também é interessante notar que, assumindo a perspectiva de modo e o posicionamento de Bessière sobre o Fantástico, é possível aproximar essa perspectiva das definições de Darko Suvin.

Suvin caracteriza a Ficção Científica pela sua capacidade de extrapolação e geração do Estranhamento Cognitivo, o que possibilita uma reavaliação dos conceitos ali apresentados e abertamente vincula a produção desses textos com noções ideológicas e questionadoras da cultura estabelecida. Em conjunto a isso, ressalta a característica realista dos textos de Ficção Científica, o que os afastaria do Fantástico - mas como destacamos anteriormente, o Fantástico não é estranho ao realismo, então a separação acaba sendo apagada em muitos níveis. A visão de Bessière também destaca a condição de questionamento cultural e estranhamento gerado pela literatura Fantástica. Assim, o entendimento de que a Ficção Científica pode ser entendida enquanto produção textual pertencente majoritariamente no modo Maravilhoso, mas que pode conversar com outros modos como o Fantástico, parece não só coerente, como salutar para o estudo em questão.

15Fantastic narratives confound elements of both the marvelous and the mimetic. They assert that what they are telling is real — relying upon all the conventions of realistic fiction to do so — and then they proceed to break the assumption of realism by introducing what — within those terms — is manifestly unreal. They pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world into something more strange, into a world whose improbabilities are close to the realm normally associated with the marvelous. [...] Between the marvelous and the mimetic, borrowing the extravagance of one and the ordinariness of the other, the fantastic belongs to neither and is without their assumptions of confidence or presentations of authoritative ‘truths’.

Além disso, é importante ressaltar outro movimento interpretativo feito neste trabalho: Darko Suvin é um autor que trabalha os textos literários sob a noção de gênero, tal qual o faz Todorov, então são necessárias certas ressalvas e adaptações para que a teoria do autor croata possa ser utilizada de maneira coerente. Então, da mesma forma que a teoria de Todorov é modificada para acolher a noção de modo, um movimento similar deve ser feito com a teoria de Suvin.

2 ANÁLISE DAS OBRAS

2.1 PREMISSA SOBRE O *PLANETA DOS MACACOS*

A análise aplicada sobre *O Planeta dos Macacos* partirá da seguinte premissa, que será explicada gradualmente à medida que se avança nos estágios da narrativa: *O Planeta dos Macacos*, por sua estrutura narrativa, pela forma com que apresenta suas personagens e pela resolução que apresenta para a história, é um texto que por definição demonstra uma utilização conjunta de elementos que compõe o que chamamos de modo Maravilhoso e de modo Fantástico, aplicados num contexto de Ficção Científica.

Será elaborado o argumento de que, apesar de num primeiro momento os elementos narrativos necessários para a composição de uma obra de Ficção Científica (nos termos de Suvin), como o *Novum*, não aparentarem estar presentes, *O Planeta dos Macacos* continua uma obra capaz de sugerir ao leitor um movimento reflexivo. Foi estabelecido que o *Novum* não precisa, necessariamente, ser um objeto, podendo ser também um indivíduo, um lugar, ou qualquer coisa que, definida racionalmente e explicada de maneira convincente, ocupe lugar dominante e determinante para o desenvolvimento da história.

Uma narração de Ficção Científica é uma ficção na qual o elemento ou aspecto de Ficção Científica, o *Novum*, é hegemônico, isto é, tão central e significativo que ele determina toda a lógica narrativa — ou pelo menos a lógica narrativa geral — independente de quais impuridades que possa apresentar.¹⁶ (SUVIN, 1979, p.70) (Tradução nossa)

Entretanto, esse elemento, pela forma com que é construído na narrativa, aparenta não preencher essas regras. A forma com que os símios são observados adquire, sob a perspectiva das personagens, praticamente a qualidade de um evento sobrenatural ou um elemento que nunca é devidamente explicado, apesar de obviamente central na trama, ao mesmo

16 “An SF narration is a fiction in which the SF element or aspect, the novum, is hegemonic, that is, so central and significant that it determines the whole narrative logic — or at least the overriding narrative logic — regardless if any impurities that might be present.

tempo em que o final da história coloca a própria existência da história em si em dúvida. Então, ao mesmo tempo em que elementos como a viagem espacial, planetas distantes e mundos distorcidos estão presentes e compõem tematicamente uma narrativa de Ficção Científica, a forma com que esses elementos são apresentados e a aparente ausência de explicação racional entre elas adicionam o elemento de dúvida do Fantástico. Tudo isso colocaria a obra como Fantasia Científica nos termos de Suvin, e, para nós, como uma combinação entre os modos literários.

Da mesma forma, entendemos a existência não de uma discrepância, mas de um paralelo entre o que Suvin chama de Estranhamento Cognitivo - um conflito entre a realidade estabelecida pela narrativa, as disparidades criadas pelo *Novum* e o próprio efeito do Fantástico. A diferença essencial entre as duas estaria na necessidade de uma lógica interna racional e técnica para a Ficção Científica de Suvin, exigência que não existe para o Fantástico.

Apesar de eu ter argumentado que a Ficção Científica não é — por definição não pode ser — uma alegoria ortodoxa com qualquer correspondência de um-para-um com os elementos da realidade do autor, a sua modalidade específica de existência é uma oscilação de feedback que se move das normas de realidade do autor e do leitor implícito para o *Novum* realizado narrativamente para entender os eventos da trama, e então de volta dessas novidades para a realidade do autor, para as visualizar a partir da nova perspectiva adquirida. (DUVIN, 1979, p.71)

Ocorre, dessa forma, uma combinação dos modos de escrita, uma vez que, em determinados momentos, se compõe um mundo próprio aos moldes do Maravilhoso, com viagem no espaço e a tecnologia para tanto, e as dúvidas e incertezas no desenvolvimento da obra aproveitam o funcionamento do modo Fantástico. Não seria descabido, por exemplo, notar como a existência dos símios e o desespero da protagonista acabam por se assemelhar a uma viagem fantástica nos moldes de *Alice no País das Maravilhas*.

2.2 Um Relato de Viagem

Escrito em 1963, *O Planeta dos Macacos* é um dos romances do francês Pierre Boulle, autor de outras obras famosas como *A Ponte do Rio*

Kwai. De início, já é possível destacar a primeira semelhança entre *O Planeta dos Macacos* e *Um Relatório para uma Academia*, que é o fato de a narrativa se tratar de um relato. No caso de *Rotpeter*, tem-se um relato no formato de uma exposição perante uma comunidade científica, enquanto que, com Ulysse Mérou, nos é apresentado um relato de viagem materializado numa carta deixada à deriva. A presença da viagem a um lugar distante e desconhecido, seja da Costa do Ouro até a Europa, seja da Terra até *Soror*, é um recurso narrativo muito presente na fantasia, no Fantástico e na Ficção Científica, como um modo de apresentar aquilo que servirá de trama da narrativa (SUVIN, 1979, p.71). Aqui cabe destacar uma válida ancestralidade de narrativa, lembrando o formato que tomam obras como *A Odisséia* ou *As Viagens de Gulliver*, narrativas em que a premissa para o surgimento do Fantástico é o deslocamento para o desconhecido, uma busca pelo insólito.

O livro de Boulle tem início com um casal que está passando as férias à deriva no vazio do espaço em uma confortável nave espacial. Num cenário típico de Ficção Científica, com velas solares e explosões de estrelas, o casal troca poucos diálogos, mas apesar de obviamente se passar em um momento do futuro, a forma com que as personagens falam é facilmente reconhecível e acessível (essa informação será relevante mais à frente). E o que inicia a história é o surgimento de um pequeno objeto vindo de encontro à nave, tratando-se de uma garrafa – e, dentro dela, está um relato que se inicia com

Confio este manuscrito ao espaço não com a finalidade de conseguir socorro, mas para ajudar, talvez, a banir o pavoroso flagelo que ameaça a raça humana. Deus tende piedade de nós...” (BOULLE, 2015, p.19) (Grifo nosso)

Novamente, é possível o paralelo com as narrativas de exploração marítima e de viagens a mundos distantes. A mensagem à deriva consiste num *plot device* recorrente, como um mecanismo para impulsionar a história.

O fato de o relato tratar sobre o destino da raça humana é a informação que surpreende as personagens e então tem início a narrativa em primeira pessoa da aventura de Ulysse Mérou.

De acordo com o relato, no ano de 2500, o repórter Ulysse Mérou decidiu tomar parte na expedição que partiria numa nave cósmica com o

objetivo de explorar o espaço ao redor de uma imensa estrela chamada *Betelgeuse*. Logo no início da narrativa, como já foi mencionado anteriormente, Pierre Boule nos traz o que pode ser entendido como um dos *Novuns* que possibilita a narrativa, na forma dos foguetes da nave, os quais são capazes de alcançar velocidades extremamente próximas da luz e permitem que o deslocamento ocorra ainda dentro do período de vida dos viajantes. A desvantagem deste método, e aqui Pierre Boule se mantém fiel às informações de conhecimento científico da teoria da relatividade, dentro do razoável, é que enquanto o tempo passará mais devagar para os tripulantes, na terra ele passará normalmente, de modo que os tripulantes também ficarão deslocados no tempo em relação à Terra.

Alcançada a estrela, o foco da viagem passa a ser a exploração do segundo corpo celeste a orbitar *Betelgeuse*, um corpo semelhante à Terra chamado de *Soror*. A equipe então, composta por Ulysse, dois cientistas e um chimpanzé treinado, descem até a superfície do planeta e de imediato avistam algo que os deixa espantados: a presença de cidades, o que, para as personagens, obviamente indica a presença de vida social humana. Até este momento, o livro se apresenta como uma típica história de Ficção Científica, mas isso começa a mudar a partir do momento em que encontram pela primeira vez uma forma de vida em *Soror*: não se tratam de alienígenas bizarros ou criaturas de difícil descrição, mas são, na verdade, seres humanos. Extremamente bem desenvolvidos fisicamente, mas com uma particularidade que pasma todos os tripulantes:

Em seguida, vislumbrei como um sonho um rosto de pureza singular. Por fim, olhei para os seus olhos. Então, minhas faculdades de observação foram exigidas, minha atenção fez-se mais aguda, e estremei, pois ali em seu olhar, havia um elemento novo para mim. [...] A anomalia estava em sua emanção: uma espécie de vazio, uma ausência de expressão, que me evocava um pobre demente que eu conhecera em outros tempos. [...] No planeta Soror a realidade parecia completamente ao avesso: estávamos às voltas com habitantes semelhantes a nós do ponto de vista físico, mas que pareciam completamente destituídos de razão. Era de fato esta a significação do olhar que me perturbava em Nova, e que encontrei em todos os outros: a falta de reflexão consciente, a ausência de alma. (BOULE, 2015, p.29-36)

O Fantástico exige a incerteza, exige a dúvida – exige a aplicação paradoxal de elementos que não poderiam coexistir. Essa aplicação causaria a hesitação, a vacilação ou ao menos alguma forma de reação por parte do leitor e/ou das personagens. Já o Maravilhoso não depende dessa relação ao construir um mundo próprio em que estes eventos não são contraditórios. A construção da narrativa de *O Planeta dos Macacos* se baseia na premissa de que Ulysse Mérou parte da Terra e, pelas descrições feitas por ele, é seguro afirmar que existe um paralelo comparável entre o universo do livro e o do leitor, implícito ou não, ainda que a história aconteça num futuro. Dito isso, o encontro inicial se separa em dois momentos: a presença de humanos em *Soror* e a gradual percepção de que são desprovidos de racionalidade. O que demonstra a flexibilidade de utilização dos modos Fantástico e Maravilhoso é a forma com que as personagens reagem a esses fatos. A existência de vida fora da Terra não é algo que resulta numa estupefação por parte das personagens, no sentido de que não conseguem aceitar aquela existência, o que condiz com o contexto do Maravilhoso. As personagens não reagem de uma maneira especial com relação aos fenômenos estranhos, mesmo àqueles que poderiam, dado o contexto do livro, implicar numa reação de estranhamento: a simples existência de humanos, fisicamente idênticos aos da Terra, jamais é questionada pelas personagens - pelo contrário, reagem com uma forma de desapontamento, mas nunca de surpresa. O mesmo vale para a existência de chimpanzés, gorilas e orangotangos, essa aceitação e a simples resposta ao ambiente condiz com o Maravilhoso. O questionamento e a dúvida surgem no momento seguinte, quando as personagens se deparam com a bestialidade dos humanos e a racionalidade dos símios - apenas este elemento resulta numa hesitação das personagens e começa a gerar o conflito de ideias.

Diante dessa construção narrativa, é possível sugerir que a presença dos símios racionais e dos humanos bestiais pode ser vista também como um acontecimento que beira o sobrenatural, dada a forma com que as personagens reagem a essa situação. Não há uma demonstração clara e racional que explicaria a presença dos símios, aos moldes do que Suvin consideraria adequado, e, portanto, o paralelo com um evento sobrenatural. Mas, novamente, não há que se desconsiderar a leitura dos vazios da obra para chegar a uma conclusão sobre essa presença.

Tomando o ponto de vista do leitor, mais uma vez, isso também é demonstrável. Como mencionado, a história se estabelece desde o início como partindo de um universo próximo ao do leitor (especialmente o implícito); assim, tomando o mundo zero como parâmetro, a presença de seres humanos fora da Terra deveria ser algo que causaria espanto para as personagens, já que em nenhum momento é estabelecido que este fato poderia ser considerado casual. Do ponto de vista do leitor, a simples presença de seres humanos é passível de causar um espanto nestas circunstâncias, e como não haveria justificativas racionais, a natureza desse evento pode ser modificada. Como contraponto a essa ideia, é possível a explicação de que o simples fato de a história se passar no ano 2500 e já haver uma discreta exploração espacial por parte da humanidade justificaria essa presença, mas, ainda assim, entendemos essa justificativa como fraca, além de que as próprias personagens definem a viagem que fizeram como fora do usual e mais distante do que normalmente a raça humana alcança no contexto da obra.

Após o encontro com os humanos bestiais, os tripulantes passam algum tempo analisando a forma com que esses humanos se portam, sempre buscando alguma fagulha da alma que veem em si próprios, mas continuamente sem sucesso. Além do conflito gerado pela presença desses humanos, é interessante notar logo no início da narrativa um posicionamento que será analisado com mais profundidade adiante, qual seja, existe uma divergência entre dois dos tripulantes: enquanto Ulysse Mérou anseia por descobrir a alma dentro dos humanos bestiais e sempre se manterá de uma maneira ou de outra contra a superioridade dos símios, o professor Antelle, o cientista que idealizou a viagem, repudia o mundo humano civilizado e progressivamente se aproxima e se afeiçoa aos humanos bestiais, os considerando mais felizes.

O relato de *Rotpeter* não é menos impressionante por se manter num cenário terrestre. Segundo nos conta, antes de sua vida na Europa, vivia entre outros chimpanzés na Costa do Ouro, na África, e lá foi capturado e posto num navio em direção ao mundo civilizado, e, desse ponto até o momento em que faz sua palestra para o público, aprendeu a agir como um ser humano. O conto, portanto, já parte da premissa da existência de um símio capaz de aprender a linguagem humana e fazer uso dela. O restante dos elementos descritos pela

protagonista apresenta um mundo próximo ao do leitor, de modo que apenas *Rotpeter* destoa do cenário. Como não existe uma reação explícita da plateia, não existe o fenômeno da Hesitação ou da Dúvida propriamente na narrativa. Todo o efeito do relato depende da forma com que *Rotpeter* nos conta seu passado.

Dessa diferença inicial é que se extrai uma das contraposições essenciais entre os textos: a forma com que a história é contada. Adiante, isso será estudado com mais profundidade, analisando as cenas essenciais paralelamente, entretanto, já é possível estabelecer um ponto inicial. Como foi dito, trata-se de um relato, ou seja, a protagonista que vive a história é quem nos apresenta os fatos. Mesmo que no caso de *O Planeta dos Macacos* estejamos acompanhando uma leitura, a história continua sendo contada a partir da perspectiva de Ulysse Mérou. A contraposição que existe entre os textos está no caráter irônico que cada uma das narrativas possui - a ironia é apresentada de formas e complexidades diferentes.

No momento em que for tratada a cena específica da palestra de cada uma das narrativas será aprofundado como essas ironias funcionam. Por ora, é relevante deixar claro apenas a forma como essas ironias surgem. O conceito em si de ironia é um que variou constantemente desde as formas da ironia socrática até o modo com que é praticada modernamente.

A palavra “ironia” não significa agora somente o que significou em séculos passados, ela não significa em um país o que pode significar em outro, também não tem o mesmo significado no contexto popular e na academia, nem mesmo entre um estudioso e outro.¹⁷ (MUECKE, 1986, p.7) (Tradução nossa)

Não se pretende com este trabalho propor um novo entendimento sobre o assunto, mas sim se valer do conceito para extrair as críticas dos textos em questão. A partir do livro *Irony and the Ironic*, de D.C Muecke, e seu estudo sobre o conceito, tomaremos ironia como sendo uma forma elegante de discurso que se baseia na contraposição entre aparência e realidade

17 The word “irony” does not now mean only what it meant in earlier centuries, it does not mean in one country all it may mean in another, nor in the street what it may mean in the study, nor to one scholar what it may mean to another.

(MUECKE, 1986, p.33), com a finalidade não de enganar, mas de transmitir uma ideia. Esta mensagem depende da compreensão e interpretação do leitor (MUECKE, 1986, p.43) para existir de fato, e cuja finalidade pode variar do humor à crítica severa.

[...] Mas o ironista moderno, esteja ele fazendo o papel de *eirônico* ou de *alazônico*, esconde, ou ainda, finge, não para que acreditem no que ele fala, mas, como foi dito, para ser entendido. [...] na ironia o significado verdadeiro deve ser inferido seja pela forma com que o ironista fala ou a partir do contexto em que ele fala; o sentido é “escondido” apenas no sentido de que não é explícito ou de que não deve ser imediatamente apreensível¹⁸. (MUECKE, 1986, p.35) (Tradução nossa)

A partir dos conceitos de Muecke, será demonstrado que ambos os textos em questão podem ser entendidos como irônicos, mas de maneiras distintas. Com *Rotpeter*, temos um exemplo do que Muecke chama de Ironia Instrumental (MUECKE, 1986, p. 38), na qual um agente ironista dialoga com um receptor e apresenta um discurso feito de tal forma e em tal contexto para que seja compreendido não em seu sentido literal, mas sim num sentido não expressado (MUECKE, 1986, p.39). Já em *O Planeta dos Macacos*, não existe a figura imediata de um ironista, ocorrendo o que Muecke chama de Ironia Observável, uma ironia que surge da justaposição não de mensagens, mas de situações com alto contraste entre aparência e realidade (MUECKE, 1986, p.36).

2.3 A Civilização para Mérou e *Rotpeter*

É adequado, antes de prosseguir com a análise, estabelecer qual é a maneira com que se entende a ideia de Civilização que se leva em consideração para este trabalho, bem como de que forma ela é descrita pelas personagens.

18 But the modern ironist, whether he plays an eironic or an alazonic part, dissembles or rather, pretends, not in order to be believed but, as has been said, in order to be understood. [...] but in irony the real meaning is meant to be inferred from what the ironist says or from the context in which he says it; it is ‘withheld’ only in the weak sense that it is not explicit or not meant to be immediately apprehensible.

Essencialmente, a ideia de Civilização está vinculada a um determinado entendimento sobre como um povo em específico compreende a si próprio em relação ao demais, em especial, como uma determinada sociedade seria mais desenvolvida que outras contemporâneas ou anteriores. Progressivamente, a palavra passou a estar associada concomitante a um estado e a um processo de refinamento e ordem social. Além disso, essencialmente a “um contraste histórico ou cultural deliberado com *barbarismo*” (WILLIAMS, 2007, p.82).

O conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível de tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes. [...] Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma “civilizada” ou “incivilizada”. Daí ser sempre difícil sumarizar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização. [...] este conceito expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo.[...] Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha, o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo, e muito mais. (ELIAS, 1994, p.23)

Portanto, a ideia por trás do conceito de Civilização está atrelada, inicialmente, às noções da racionalidade e do pensamento humanista do iluminismo. Eleva-se, dessa forma, a relevância de uma sociedade organizada racionalmente, tendo em vista o desenvolvimento cultural e tecnológico, além de um abandono de noções supersticiosas.

A partir do início do S17, o desenvolvimento de civilização para seu sentido moderno, no qual se enfatiza tanto a ordem social e o conhecimento ordenado (mais tarde, CIÊNCIA [v.] quanto o refinamento de maneiras e o comportamento é, de modo geral mais precoce, no francês do que no inglês. (WILLIAMS, 2007, p.83)

Atrelada a essa ideia de oposição à barbárie, também está presente na noção de Civilização - a ideia de Projeto ou Missão civilizadora (BENNET; GROSSBERG, 2009, p.35). A noção de que como o estado civilizado, este estado racional, organizado e centrado no progresso constante desvinculado de misticismo, seria o caminho natural para o ápice do desenvolvimento

humano e, portanto, ele deveria ser levado pra o restante do mundo. Esse projeto tomou formas diferentes; por um lado, a configuração de Civilização idealizada pelos países predominantes do continente europeu foi exportada deliberadamente, quase como uma missão salvadora, para outros pontos do mundo; e, ao mesmo tempo, houve o movimento de intentar alcançar esses status de civilizado através do próprio desenvolvimento à imagem do que é proclamado pelas potências ocidentais. É o caso do Japão, por exemplo.

O Japão nos sécs. 19 e 20 era um importante espaço para translações do pensamento expansionista europeu. Durante o período Meiji (1868-1912), a Civilização Ocidental se tornou um objetivo explícito do reconfigurado do Estado japonês, centrado na figura do imperador, ao apoiar o anseio pela força nacional japonesa e alimentado a expansão imperialista do Japão.[...] Civilização se tornou um projeto oficial de estado: sacerdotes designados pelo governo nacional pregaram pelo Japão sobre tópicos como “civilização e esclarecimento”¹⁹(BENNET; GROSSBERG, 2009, p.36) (Tradução nossa)

Também faz parte da ideia de Civilização, já mais vinculado à Modernidade, a sua natureza dual. Ao mesmo tempo em que a defesa da Civilização demonstra os avanços, confortos e benesses que a condição de civilizado concede, surge uma gama de contraposições. Dentre os exemplos pode-se listar: “perda de independência, a criação de necessidades artificiais, monotonia, compreensão mecânica e estreita, desigualdade e pobreza sem esperanças” (WILLIAMS, 2007, p.84).

É importante destacar, também, que mesmo dentre os países “civilizados” do Ocidente não existe uma uniformidade do que pode ser considerado ou não como realmente civilizado. A diferença ocorre inclusive a nível lexical: o sociólogo alemão Robert Elias explica essas diferenças ao destacar a distinção existente entre os usos da palavra “Civilização” no francês e no inglês em comparação com o alemão.

19 Japan in the IC19 and eC20 was an important site for translations of the civilizational thinking of European expansionism. During the Meiji period (1868-1912), Western civilization became an explicit goal of the reconfigured, emperor-centered state, supporting the drive for Japanese national strength and fueling Japanese imperialist expansion. [...] Civilization became an official state project: priests appointed by the national government preached throughout Japan on topics including “civilization and enlightenment.”

Para os primeiros [ingleses e franceses] o conceito resume em uma única palavra seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade. Já no emprego que lhe é dado pelos alemães *Zivilisation*, significa algo de fato útil, mas, apesar disso, apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana. A palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho de suas próprias realizações e no próprio ser, é *Kultur*. (ELIAS, 1994, p.24)

Nota-se, já de início, portanto, o quanto a noção do que é civilizado, por natureza, já é variável, mutável e depende imensamente do contexto da sociedade que define o conceito em si.

Ainda dentro desse contraponto da Civilização estão as críticas produzidas pelos integrantes das nações colonizadas como resultado desse processo civilizatório, que trazem à tona o seguinte aspecto: tomando a premissa de que a Civilização é uma condição benéfica que afasta a barbárie e a violência e as substitui com ordem e civilidade, como pode ser justificada a selvageria materialista e belicosa do processo colonialista? (BENNET; GROSSBERG; MORRIS, 2005. p.38).

Dentro das narrativas selecionadas, antecipando parte da análise que será feita adiante, os próprios protagonistas se posicionam quanto ao movimento civilizatório. *Rotpeter* o faz através da forma com que aprende, bem como com o que aprende, para que possa escapar de sua vida na jaula; Ulysse Mérou passa um trecho do livro imaginando o processo que possa ter levado os macacos a alcançar o nível do desenvolvimento humano e menciona o que entende por um mundo civilizado e sua concepção bate com as premissas já mencionadas. Para a personagem de Boulle, o que concede o status de Civilização está na produção da arte e na criação de coisas novas (BOULLE, 2015, p.141), próximo do conceito de *Kultur*. Mas, logo em seguida, nota a presença proeminente da imitação nesse campo e a quase desnecessidade da inovação para a sustentação da sociedade, o que faz a separação entre a sociedade símia e a humana ser ainda mais tênue. É imperioso destacar, todavia, que Ulysse Mérou permanece durante toda a narrativa como um defensor da Civilização e ciente da característica do progresso como parte do conceito. Sobre a noção de imitação, adiante será aprofundada.

2.4 Familiaridade e Estranhamento

Após esse encontro, segue no livro a cena que também ficou imortalizada pelo filme de 1968, a caça e captura dos humanos pelos caçadores macacos. Esta mesma cena é de crucial importância para demonstrar como a familiaridade pode aproximar os modos literários e servir também como uma ferramenta para o estranhamento que causa a possível hesitação no leitor e nas personagens.

Após o grupo de astronautas passar algum tempo com os humanos bestiais, um grito irrompe pela mata em que estão e todos os humanos começam a se agitar, desesperar e fugir, o que inclui os protagonistas. Em meio à confusão, balas e redes são disparadas, eliminando e capturando vários dos humanos, mas Ulysse demora a ver quem são os responsáveis pela caçada, até que no momento em que o terceiro tripulante é morto a tiros, ele vê a figura do caçador, que se revela um gorila, de rifle em mãos e vestimenta sob medida. A visão é aterradora para o jornalista, mas por razões específicas.

Por pouco não deixei escapar um grito de surpresa. Sim, apesar de meu terror, apesar da tragicidade da minha própria posição — eu estava encurralado entre os batedores e os atiradores —, a estupefação sufocou qualquer outro sentimento quando vi aquela criatura emboscada, espreitando a passagem da caça. Pois a criatura era um macaco, um gorila imenso. (...) Mas encontrar um gorila no planeta Soror não era a principal extravagância do episódio. Ela residia para mim no fato de aquele macaco estar corretamente vestido, como um homem dos nossos, e principalmente na desenvoltura com que usava suas roupas. Essa naturalidade impressionou-me acima de tudo. Assim que avistei o animal, ficou evidente para mim que ele não estava de forma alguma fantasiado. (Grifo nosso) (BOULLE, 2015, p. 46)

A razão para entender que esta cena marca essa mescla entre o Fantástico e o Maravilhoso se baseia na premissa que foi posta para estabelecer o funcionamento do efeito Fantástico de estranhamento. Lembrando que ele está vinculado à criação de um mundo que seja próximo o bastante para que o leitor verifique a proximidade com seu próprio mundo, de modo que o acontecimento sobrenatural seja um evento transgressor tanto para o protagonista quanto para o leitor.

Com essa fala, é demonstrada pela primeira vez a característica do planeta *Soror*, que ocupará lugar central na trama como um todo. Não é o simples fato de que existem símios racionais e humanos bestiais que cria o conflito para a personagem, mas é o fato de esses símios serem essencialmente similares aos humanos que Ulysse conhece. É importante reforçar que toda a narrativa é contada sob o ponto de vista de Ulysse e, assim, as descrições do ambiente que o cerca partem do que a personagem consegue compreender. Não há espaço na narrativa, por exemplo, para noções como a de um narrador não confiável. Aquilo que Ulysse nos conta, é aquilo que ele consegue (ou não) compreender. A argumentação aqui é no sentido de sugerir que essa proximidade desconcertada, apresentada pela visão de Ulysse, demonstra a dualidade concomitante entre aquilo que está dentro do contexto do mundo apresentado e não gera efeitos sobre a personagem (campo do Maravilhoso), e aquilo que, de fato, implica numa quebra desse horizonte de expectativas e põe a personagem a questionar as próprias regras de validade do real no seu contexto (Campo do Fantástico). Ao mesmo tempo em que Ulysse não se surpreende ao ver seres humanos num planeta distante, fica consternado pelo fato de serem bestiais. Aqui também já é interessante pontuar o paralelo com a teoria de Freud sobre o Estranho - note-se que é possível aplicar a noção de algo familiar, mas distorcido. A concepção interna de que os seres humanos deixaram a sua animalidade para trás e que estariam no controle é posta à prova e a falta de “alma” nos olhos dos humanos bestiais, portanto, é o verdadeiro elemento aterrador para Ulysse. Os humanos suscitariam essa familiaridade para, logo então, contestá-la.

E essa confusão é próxima do que acontece com *Rotpeter* na narrativa de Kafka, mas no caso do chimpanzé, a aproximação está no quão bem *Rotpeter* conseguiu aprender a agir e falar como um ser humano. Sua eloquência e verbosidade podem levar o leitor, e talvez até mesmo a plateia muda do conto, a esquecer que quem é o dono do discurso na narrativa não é um ser humano.

Após a captura na selva, Ulysse Mérou é levado junto com o restante dos humanos bestiais, incluindo uma mulher por quem se afeiçoou e deu o nome de Nova, para a cidade dos símios. Somos apresentados, então, a um mundo que divide com o nosso uma infinidade de semelhanças, mantendo

apenas a exceção de ser povoado por símios. As descrições e conclusões que o protagonista apresenta demonstram essa similaridade, e mais que isso, o incômodo que essa similaridade gera. Dentro da caravana que o leva, Ulysse descreve:

Passávamos por uma rua bem larga, ladeada por calçadas. Examinei os transeuntes com ansiedade: eram macacos. Vi um comerciante, uma espécie de quitandeiro, que acabava de armar o toldo de sua loja e se voltava com curiosidade para nos ver passar: era um macaco. (...) Após atravessar uma arcada, paramos num pátio. (...) O Pátio era rodeado por prédios de vários andares, com séries de janelas todas iguais. O conjunto sugeria um hospital, e essa impressão foi confirmada pela chegada dos novos personagens que avançavam ao encontro de nossos guardas. Usavam todos um jaleco branco e uma touquinha, como enfermeiros: eram macacos. (BOULLE, 2015, p.59)

O recurso narrativo que demonstra de maneira sólida a similaridade do mundo dos símios ao do protagonista e ao do leitor é a capacidade de Ulysse em descrever tudo aquilo que o rodeia e, mais do que isso, conseguir deduzir corretamente a função das estruturas. Ser capaz de, apenas com um olhar rápido, definir que um prédio é, por exemplo, um hospital demonstra a assustadora familiaridade que a estrutura apresenta, mais ainda sendo posteriormente confirmada pela saída dos macacos enfermeiros. Já a insegurança da personagem é demonstrada tanto pela literal expressão desse sentimento, quanto pela repetição textual. Na página em que essa cena é descrita, a expressão “eram macacos” é repetida várias vezes, exacerbando o estarecimento da personagem.

Em seguida, a história chega ao ponto em que Ulysse tem o primeiro contato “formal” com os símios e demonstra parte do Estranhamento que ambas as obras em estudo geram ao questionar a grande divisão entre animalidade e humanidade.

Levado para dentro do hospital, Ulysse é preso em um laboratório, onde é colocado dentro de jaulas da mesma forma que os demais humanos e reconhece que provavelmente será estudado e submetido a uma bateria de testes. Nessa oportunidade, acontece o primeiro encontro com Zira, uma chimpanzé cientista com quem o protagonista se envolve e depois depende para poder escapar do planeta. A forma que escolhe para se destacar é

emblemática e possui paralelo em *Um Relatório para uma Academia*: Ulysse fala em alto e bom tom o melhor francês que pode e com o maior tom de elegância que conseguia. O efeito que isto causa é generalizado, tanto os macacos quanto os humanos bestiais ficam perplexos com a demonstração, apesar de ninguém ser capaz de compreender as palavras que enuncia. O evento captura a atenção de Zira e dá início à relação dos dois que eventualmente levará à libertação de Ulysse.

No caso de *Rotpeter*, a fala surgiu num contexto próximo. Enjaulado e destinado aos zoológicos da Europa, o chimpanzé decidiu aprender o jeito dos humanos como uma forma de escapar do aprisionamento. Aprendeu gradativamente a agir como os homens, aprendeu a dar um aperto de mãos, a fumar, a cuspir, a beber e, por último, aprendeu a falar. A imitação do comportamento dos homens o salvou, apesar de não o agradar de fato.

Em ambos os cenários, a fala é determinante para que o traço da racionalidade seja percebido e demonstrado, ainda que no caso de Ulysse não seja suficiente para convencer toda a bancada científica. Mas este movimento reflete a forma com que a distinção entre o ser humano e os demais animais foi discutida e também serve como uma representação daquilo que é necessário para se diferenciar o civilizado do bárbaro.

2.4.1 Breves Considerações Sobre Animalidade

O pensamento sobre a relação do homem com os animais variou com o tempo. O pensamento medieval ocidental centrou essa separação com fundamentos teológicos e qualidades morais (ARMSTRONG, 2008, p.6), em que a justificativa residia nos dogmas religiosos que estabeleciam, sem sombra de dúvidas, a superioridade do homem sobre os demais animais e o dever divino da humanidade de reinar sobre as demais formas de vida.

Essa versão da humanidade era garantida por uma corrente do ser criada divinamente que ordenava o mundo, material e imaterial, numa hierarquia que colocava os animais abaixo dos humanos e os anjos acima. Assim, enquanto no mundo mortal e caído a humanidade era constituída por uma animalidade ao mesmo tempo abaixo e interna a

ela, a natureza verdadeira e imortal do humano era enfaticamente não-animal²⁰(ARMSTRONG, 2008, p.6) (Tradução nossa)

Posteriormente, com a passagem do pensamento medieval e do iluminismo para o pensamento humanista antropocêntrico, a superioridade humana continuou incontestada, mas a sua fundamentação se modificou. A posse de uma alma imortal e uma ascendência divina foram substituídas pelas noções de mente e da capacidade de pensamento racional. O domínio sobre os animais, portanto, era justificado pela, alegadamente evidente, incapacidade animal de realizar as tarefas elevadas delegadas à razão. Ulysse Mérou demonstra-se enfaticamente um defensor de uma mistura desses dois pensamentos: no momento em que Zira exhibe interesse na capacidade de fala de Ulysse e parece começar a perceber uma centelha de racionalidade nele, o jornalista fica entusiasmado pelo fato de sua “nobre essência” (BOULLE, 2015, p.64) estar finalmente sendo reconhecida.

Emblemático da linha de pensamento racionalista e usado como justificativa por boa parte deste período, é o entendimento de Descartes sobre os animais.

René Descartes atribuída aos animais o status de meros autômatos. Em outras palavras: nenhuma das atitudes dos animais seria derivada de um processo de pensamento racional, suas ações seriam resultado, num contexto de ação e reação, da atividade dos instintos primais dos animais. Não seriam, portanto, diferentes das máquinas que seguem apenas as indicações de seus criadores sobre como devem funcionar. “A doutrina cartesiana nega a capacidade de pensamento, julgamento ou tomada de decisão a animais não humanos” (ARMSTRONG, 2008, p.17).

A estima excepcional concedida a uma espécie particular de intelecto humano demanda uma subestimação correlativa das capacidades cognitivas de animais não-humanos que são, dessa forma, reduzidos

20 This version of humanity was guaranteed by a divinely created chain of being that ordered the world, material and immaterial, into a hierarchy which placed animals below humans, and angels above. Hence, while in the mortal, fallen world humanity was constituted by an animality at once beneath and internal to it, the true and immortal nature of the human was emphatically non-animal

a autômatos sem inteligência, indistinguíveis de máquinas bem construídas.²¹ (ARMSTRONG, 2008, p.7)

A característica por excelência no pensamento cartesiano que distingue o animal humano do animal não humano é a capacidade de fala. A utilização de linguagem para transmitir um pensamento (o que por consequência prova a existência de um pensamento) através da fala, era concebida como uma particularidade única da humanidade e que, dessa forma, não pertencia ao reino dos não humanos.

Para Descartes, um discurso com significado fornece o indicador principal da posse da racionalidade, e, portanto, da humanidade. No mesmo capítulo de O Discurso do Método que descreve a fera-máquina, Descartes declara que nenhum animal é capaz de falar. 'Apesar de pássaros como o papagaio conseguirem emitir palavras eles não conseguem falar como nós falamos, isto é, mostrando que suas palavras expressam seus pensamentos' Ele conclui que isso não só mostra que animais têm menos razão que o homem, como mostra que eles não têm nenhuma.²² (ARMSTRONG, 2008, p.18) (Tradução nossa)

É curioso notar uma possível conexão entre a percepção de Descartes com relação aos animais e aos autômatos quando observadas algumas das temáticas do Fantástico e da Ficção Científica. Freud, em seu artigo sobre o Estranho, menciona o posicionamento de outros pensadores que estabelecem como fonte do insólito, justamente a incerteza intelectual com relação ao status de vivente ou não a um autômato. Essa incerteza seria uma das possíveis fontes do insólito. Autores de Ficção Científica em muito exploram esse conceito do autômato e sobre a sua existência enquanto ser pensante. Um conto interessante para ilustrar rapidamente esse paralelo, incluindo o insólito, é o *Someday*, de Isaac Asimov. Nele, duas crianças estão ouvindo histórias contadas por um robô antigo e danificado. A função do robô é ler textos e

²¹ The exceptional esteem accorded to a particular species of human intellect demands a correlative underestimation of the cognitive capacities of non-human animals, who are thus reduced to mindless automatons, indistinguishable from perfectly crafted machines.

²² For Descartes, meaningful speech provided the key indicator of the possession of rationality, and thereby of humanity. In the same chapter of the Discourse on Method that describes the beast-machine, Descartes declares that no animal is able to speak. Although 'magpies and parrots can utter words', they cannot 'speak, as we speak, that is to say, by showing that their words express their thoughts'. He concludes that 'this does not only show that animals have less reason than men; it shows that they have none at all'.

reproduzir seu conteúdo, mas por ser uma máquina antiga, não consegue mais cumprir sua função completamente, motivo que resulta em escárnio e zombarias por parte dos meninos. No fim da história, a máquina, agora sozinha, começa a falar sem que seja oferecido a ele qualquer material para ler, mas, mesmo assim, seu discurso mantém a estrutura de uma narrativa. As frases finais da história são comentários ressentidos e entristecidos da máquina, em que ela espera que algum dia (*someday*) ela poderá se juntar a outros computadores e não ser ridicularizada pelos garotos. A construção desta narrativa usa a lógica citada por Freud e se baseia na nossa possível percepção inata de que, num primeiro momento, Descartes estaria certo, mas quando isso é questionado, surge o efeito do Estranhamento. O mesmo vale para histórias com animais.

Rotpeter se torna, nesse contexto, um exemplo gritante da falha do raciocínio cartesiano ao não só aprender a linguagem humana, mas como também usar dela para contar a sua própria história. E para Ulysse, essa é uma grande fonte de Estranhamento e conflito interno, já que todas essas características racionais e “civilizadas” estão presentes em Zira e nos demais símios que passa a admirar, mas ausentes em Nova, a mulher humana em quem busca exaustivamente encontrar traços de pensamento racional. Ao mesmo tempo em que a capacidade de fala e de racionalidade é o instrumento que o protagonista se utiliza para demonstrar que também detém alma, a presença desses atributos nos símios ao seu redor é quase inaceitável.

2.5 Ficção Científica entre o Maravilhoso e o Fantástico

Antes de dar continuidade à análise da obra passo a passo, já foram apresentadas características necessárias para estabelecer claramente a argumentação com relação à apresentação da obra *O Planeta dos Macacos* como um texto que existe essencialmente dentro do que apresentamos como modo Maravilhoso, mas compartilhando o terreno com aspectos que caracterizam o modo Fantástico.

Quando falando sobre Ficção Científica, foi dito que o autor que é utilizado para fundamentar boa parte da conceituação pertinente a este tipo de literatura é Darko Suvin. Dele provém a noção básica dos traços que compõem

aquilo que poderia ser chamado de Ficção Científica e o que não poderia. Dentro de *O Planeta dos Macacos* existem elementos que tradicionalmente podem ser considerados como representativos deste tipo de narrativa: viagem espacial, planetas distantes habitados e a presença dos macacos racionais e humanos irracionais. Entretanto, a forma com que a narrativa é construída permite observar esses exemplos de maneira diversa, que dialoga com as noções de Modos Maravilhoso e Fantástico, ao mesmo tempo em que mantém as características de realismo exigidas por Suvin.

Segundo Suvin, esses elementos constitutivos seriam o *Novum*: determinados objetos, lugares, indivíduos, ideias, etc., que sejam uma novidade racionalmente explicada dentro da lógica da narrativa e que sejam extremamente relevantes para a composição da trama como um todo.

Minha premissa axiomática neste capítulo é a de que a Ficção Científica é caracterizada pela *dominância narrativa* ou *hegemonia* de um “*novum*” ficcional (novidade, inovação) *validado por uma lógica cognitiva*.²³ (SUVIN, 1979, p.63) (Grifo do autor) (Tradução nossa)

Então, existiriam duas exigências para que algo possa ser considerado um *Novum* propriamente dito: uma explicação racional dentro da lógica interna da narrativa e a proeminência desse artigo inovador no desenvolvimento da trama. Analisa-se, primeiramente, a viagem espacial que ocorre em *O Planeta dos Macacos*. As primeiras páginas são dedicadas a estabelecer o contexto da história como sendo um futuro da terra e a explicar como a viagem espacial acontece e porque ela se justifica como empreitada. Claramente o primeiro critério está sendo obedecido (lembrando que não existe, obviamente, uma exigência de que a funcionalidade do *Novum* ou mesmo a sua praticidade condigam com o mundo real - a exigência é que exista uma lógica cognitiva interna que seja apresentada e explicada, e isso está presente na narrativa). Com relação à funcionalidade da viagem para a trama do livro, já é possível apresentar algumas reflexões. O aspecto mais interessante a ser notado com relação viagem espacial em si é a quebra de expectativas que ela gera, especialmente com relação a uma história de Ficção Científica. Levando em

23. “My axiomatic premise in this chapter is that SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic.

consideração os claros paralelos que podem ser feitos com relação, por exemplo, às viagens de Ulysses em *A Odisséia*, ou as diversas aventuras em *As Viagens de Gulliver*, situações nas quais temos a mesma estrutura narrativa, qual seja, a de uma viagem para o desconhecido e o encontro com entidades surpreendentes, em *O Planeta dos Macacos* isso ocorre de maneira diversa.

O que se esperaria para uma história de Ficção Científica, especialmente pela extrapolação e pela exageração de conceitos culturalmente estabelecidos, seria o surgimento de alienígenas ou outras versões exageradas de coisas e conceitos conhecidos pelo leitor e pelo autor. Mas é diferente: o que os protagonistas encontram é uma civilização de símios, que domina a raça humana. Obviamente, isto se encaixa como um evento que extrapola conceitos e inova em cima de premissas conhecidas, mas o que mais surpreende é o fato de que essa sociedade símia vive num mundo essencialmente igual ao cotidiano das personagens. Então é interessante notar que o que a viagem espacial mais proporciona de surpreendente não é o diferente, mas aquilo que é familiar. As personagens são capazes de identificar as criaturas como símios (as personagens sabem o que é um chimpanzé, um gorila e um orangotango, e são capazes de reconhecer essas criaturas), são capazes de compreender as funções dos prédios e construções e a lógica daquela sociedade. Isso adquire ainda uma característica mais curiosa, uma vez que, diferente da versão cinematográfica de 1968, *Soror* claramente não é uma versão do futuro da Terra - portanto, encontrar símios e seres humanos, coisas que conhecemos, é muito mais surpreendente do que encontrar qualquer forma de vida alienígena.

Mais importante é a discussão sobre a existência dos símios como um *Novum*. A resposta para essa pergunta exige uma reflexão com relação ao universo de expectativas, tanto do leitor, quanto das personagens. Objetivamente falando, tomando os critérios de Suvin quanto à relevância da presença dos símios para a composição da narrativa, não há o que se questionar. Todo o desenvolvimento da narrativa depende dessa existência. Agora quanto a sua justificativa lógico-racional, a sua coerência com o que é apresentado pela narrativa, é possível observar de diferentes formas, de maneira que o compartilhamento desta história das construções do modo Maravilhoso e do modo Fantástico fica mais aparente.

Parte da narrativa consiste na exploração de um cientista símio em busca da origem de sua espécie e uma explicação para a sua aparente estagnação cultural e tecnológica milenar. É descoberto então que, num passado, os humanos eram racionais e os símios aparentemente não. Isso é demonstrado por um experimento feito em dois espécimes humanos. Mas a questão é que em nenhum ponto deste experimento é demonstrado claramente qual foi o fenômeno que resultou nessa transformação ou em que ponto precisamente isso teria acontecido, de modo que, pelo que o livro oferece, seria justificável concluir que os símios simplesmente aprenderam a falar e desenvolveram inteligência e se revoltaram, enquanto os humanos foram sendo exilados e degradaram intelectualmente. Comparando momentaneamente com as representações cinematográficas da narrativa, a trilogia de 2011 coloca como justificativa para a “evolução” dos macacos, por exemplo, uma substância criada pelos humanos que acaba por ter esse efeito não previsto. Essa justificativa se encaixa perfeitamente para qualificar os filmes como pertencentes à Ficção Científica, mas isso não ocorre no livro, ao menos não de maneira clara. O que ocorre no livro é uma aparente omissão dessa lógica cognitiva, fato suficiente, no entendimento de Suvin, para passar a qualificar a narrativa como uma Fantasia Científica.

Quando tratando sobre o tema, Suvin fala quase com certo descaso deste “subgênero deformado” (SUVIN, 1979, p. 68). Segundo o autor, tratar-se-ia do resultado de uma amálgama descuidado entre aquilo que caracteriza um gênero e outro, definindo-o como uma narrativa na qual a solidez cognitiva dos componentes do texto, aqui incluído o *Novum*, estende-se apenas até o momento em que o autor acredita ser conveniente, e em momentos em que essa solidez não é útil ele a renega (SUVIN, 1979, p. 68). Essa escolha narrativa acarretaria numa história com uma lógica fraca, comparando com a Ficção Científica em si, e seria duvidoso aplicar os mesmos princípios para tal obra.

Levando-se em consideração a forma com que a presença dos símios é colocada no texto de *O Planeta dos Macacos*, parece-nos ser debatível o quanto ela possui uma justificativa eminentemente racional que atenda adequadamente aos critérios de Suvin - e o motivo para isso é simples: o livro possui tanto a instância da dúvida quanto a da aceitação pelas personagens.

Como foi mencionado anteriormente, não há em nenhum momento do livro uma explicação direta e expressa da criação dos símios. Obviamente, isso não impede que o leitor preencha esses vazios - leia as omissões do livro e tire suas próprias conclusões com relação ao que acabou de ler. É viável a compreensão, por exemplo, de que como a civilização símia se orgulha de ser proeminente em pesquisas neurológicas, isso indique que a civilização humana que a precedeu também o fosse. Logo, o mesmo tipo de experimentação que os símios realizam, poderia ter sido o que resultou na própria existência dos símios. O trabalho sobre esses vazios ficaria a cargo do leitor e da função leitor implícito. O fato é que não é dada uma certeza sobre isso, mas é possível demonstrar dando um passo anterior, novamente ao começo do livro. Observando a reação das personagens, é interessante notar a ausência de surpresa das personagens quanto a simples presença desses elementos conhecidos. Em nenhum momento, as personagens questionam por que existem humanos e chimpanzés em *Soror*. Esses fatos são aceitos, e, mesmo os questionamentos das personagens, não são sobre a existência dos símios, mas sim sobre a sua transformação na espécie dominante do planeta. Então o livro nos apresenta essa presença da familiaridade como algo componente desta história - o que, voltando ao Maravilhoso de Todorov, é característico desse, agora, modo.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. [...] o maravilhoso científico, e que se chama hoje *Science fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. (TODOROV, 2014, p.61-63)

Voltando então à origem dos símios, nota-se que o objeto da pergunta ser "como" e não "por que" demonstra essa aceitação por parte de um elemento que podemos considerar sobrenatural mais do que como um *Novum*.

A dúvida vai mais além, antecipando o final do livro, quando observamos como a história se encerra. O encerramento do livro acontece com a revelação de que quem está lendo o relato de Ulysse Mérou na verdade é um

casal de chimpanzés, e não só isso, este casal percebe a narrativa como exagerada e excessiva ao considerar a existência de um humano racional. Ou seja, a própria existência da história como algo factível é posta à prova, o livro finaliza com uma dúvida. Isso demonstra que *O Planeta dos Macacos* se aproveita dos mecanismos de ambos os modos literários, e de fato compondo o que, pela teoria de Suvin, seria considerado Fantasia Científica. Obviamente discordamos do posicionamento de Suvin de que esse fenômeno diminuiria a qualidade ou o impacto que a obra pode ter; pelo contrário, entendemos a maneira que foi escolhida para desenvolver essa história em particular, demonstrando a característica da transitoriedade da teoria do Fantástico como Modo, nos termos de Remo Ceserani, como uma “Poética da Incerteza”.

2.6 Das Palestras de Mérou e *Rotpeter*

O próximo momento da narrativa é uma série de situações nas quais Ulysse Mérou tenta demonstrar para Zira e para os demais símios a sua condição de pessoa racional pensante. Entretanto, o orangotango responsável pelo estudo do caso do jornalista desdenha toda e qualquer exibição das habilidades de Ulysse, demonstrando, inclusive, um raciocínio próximo do atribuído a Descartes.

(...) A desgraça é que ele [o orangotango] já preparou uma longa tese sobre o seu caso, na qual demonstra que você é um homem amestrado, isto é, um homem que foi ensinado a realizar determinados atos sem compreendê-los, provavelmente durante um cativeiro anterior. (BOULLE, 2015, p.97) (Grifo nosso)

Durante todo esse conflito, também é possível levantar outro aspecto que ambos os textos satirizam: a posição de destaque que uma apresentação científica detém. No texto de Kafka, toda a fala de *Rotpeter* é feita no formato de uma palestra científica, mas é uma palestra científica que zomba da autoridade presumida nesse evento através da sua linguagem sutil. Já no caso de Boulle, parte do destino de Ulysse está no possível relatório científico elaborado pelo cientista orangotango, o qual, dotado de credibilidade pelos

seus pares e partindo de uma observação completamente unilateral e enviesada, pode determinar seu confinamento definitivo.

Adiante, chega-se à cena nas quais ambas as narrativas se cruzam, a apresentação de Ulysse perante a comunidade símia. Sabendo que o relatório do cientista orangotango pode ser a sua perdição, Ulysse apresenta sua própria versão da história perante uma bancada de cientistas, tal qual faz *Rotpeter*. É neste ponto que se torna crucial entender como a construção do discurso do símio de Kafka é intencionalmente irônica. Como mencionado no início deste trabalho, a ironia presente em *O Planeta dos Macacos* é observável nos acontecimentos apresentados, as situações são a fonte da ironia; em *Um Relatório para uma Academia*, a ironia existe também na situação, obviamente, mas o essencial está no discurso, na fala do chimpanzé. Dissecar isso demonstrará o funcionamento diverso dos textos.

Começando pela exposição feita por Ulysse. O plano das personagens é o de realizar uma apresentação, através da qual Ulysse consiga demonstrar para a comunidade científica de *Soror* que ele não é apenas um homem adestrado, mas sim uma criatura pensante e dotada da mesma “essência nobre” que os símios detêm. Caso falhe, retornará para as jaulas, um destino que o protagonista abomina, obviamente. As personagens sabem que precisam não só convencer a plateia, mas também a conquistar para que o plano dê certo.

—Ilustre presidente, nobres gorilas, sábios orangotangos, sutis chimpanzés, oh macacos! Permitam que um homem dirija-se aos senhores.

Sei que meu aspecto é grotesco; minha forma, repulsiva; meu perfil bestial; meu cheiro nauseabundo; a cor de minha pele repugnante. Sei que a visão deste corpo ridículo é uma ofensa para os senhores, mas sei também que me dirijo aos mais inteligentes e sábios de todos os macacos, aqueles cujo espírito é capaz de elevar-se das impressões sensíveis e perceber a essência sutil da criatura para além de um invólucro material. (BOULLE, 2015, p.116)

Com um início excessivamente humilde e enaltecedor de seu público, Ulysse começa a sua fala para os macacos. Nela ele explica (neste momento já fluente na linguagem dos macacos) a sua trajetória desde a Terra, os detalhes de sua missão e os percalços pelos quais passou, bem como as diferenças entre *Soror*, onde os símios são dotados de razão e a Terra, onde

os homens a detêm. E termina com um apelo para que reconheçam sua identidade como ser pensante.

A chave deste trecho é a linguagem, as palavras e o tom são similares para ambas as personagens. Mesmo o contexto é próximo, mas ele essencialmente é diferente, e essa diferença entrega a ironia de *Rotpeter* para o leitor capaz de identificar as disparidades entre aparência e realidade. Situação que é diferente em *O Planeta dos Macacos*.

A apresentação de Ulysse tem um objetivo claro e direto: salvar a si próprio e conseguir que os macacos o reconheçam como um igual. O uso quase exagerado de uma linguagem que o diminua perante a plateia é intencional e serve para que consiga conquistar também o ego de seus ouvintes. Ulysse nos conta: “A humildade pomposa deste início havia sido imposta por Zira e Cornelius, que a consideravam apropriada para seduzir os orangotangos.” (BOULLE, 2015, p.116).

Além disso, toda a forma com que expõe os paralelos entre *Soror* e a Terra é feita de maneira a enaltecer a capacidade científica, tecnológica e artística dos mundos, ainda que a Terra pareça estar levemente à frente de *Soror*. Ulysse, assim, exhibe mais uma vez o seu posicionamento frente ao desenvolvimento humano técnico-científico: ele o enaltece e considera o ápice do pensamento racional e, portanto, do estágio como espécie. Ao nos voltarmos para a história de Kafka, perceberemos que, apesar de uma roupagem semelhante, o movimento argumentativo é exatamente o contrário.

Rotpeter também inicia sua exposição com uma apresentação humilde, apesar de não exagerada como a de Ulysse Mérou. E, como já foi dito anteriormente, seu objetivo inicial seria o de expor a sua vida pregressa de símio, o que implica alguma medida de aceitação por parte de seu público de sua condição além-símia, apesar de *Rotpeter* relatar que recebe críticas quanto a sua transição. Entretanto, por não se lembrar dessa vida anterior, decide falar sobre o seu processo de transição para a condição de humanidade. Então, num primeiro momento, o texto parece ter um objetivo beirando ao trivial, que seja o de simplesmente descrever um processo, ainda que um processo em si extraordinário. Mas a linguagem de *Rotpeter* deixa transparecer a sua real intenção: a de zombar não só de sua plateia humana, mas como de toda a pretensão do conhecimento que lhe foi imposto. A forma com que se detecta

esse posicionamento se dá com a percepção do contraste gritante entre os fatos que *Rotpeter* escolhe contar e a forma com que fala sobre eles, o que permite a compreensão do texto como sendo irônico em natureza.

Vale aqui, neste momento, tratar antes de um assunto que antecede a motivação de *Rotpeter*, que é justamente a exposição dessa intencionalidade. A questão aqui levantada é sobre a capacidade de um texto escrito por um ser humano de transmitir a intencionalidade e as motivações de uma criatura que não é humana, mas apenas usa da linguagem humana.

Reitera-se a forma com que o texto de Kafka é classificado: como uma obra de literatura do Fantástico, e isso pressupõe um grau elevado de realismo nos seus textos quanto às descrições do mundo de suas histórias, e a existência de algum elemento insólito, no caso *Rotpeter*, um chimpanzé falante. Isso implica em fazer um movimento interpretativo interessante: não reconhecer em *Rotpeter* uma simples metáfora para a condição humana, um invólucro que conteria um posicionamento do autor sobre a humanidade. O reconhecimento de *Rotpeter* deve ser como o de um “*Outro*” diverso do humano. Esse movimento enaltece grandemente a noção do *Outro* presente nas obras de Kafka e torna a crítica presente nos textos mais palpável.

Tratar as histórias de Kafka sobre animais como histórias que tratam de animais — ao invés de vê-las como alegorias ou fábulas do humano — parte de uma crítica mais tradicional de Kafka que, mesmo enquanto concede que estas histórias exploram estados ou ontologias de “outridade”, assume, mesmo assim, que seu tópico é o ser humano.²⁴ (NORRIS, 2012, p.18) (Tradução nossa)

Também é interessante notar como essa percepção de que se trata de uma história sobre animais levanta uma nova visão sobre a própria premissa da história de *Rotpeter*. Em sua fala, *Rotpeter* admite ser incapaz de lembrar como era sua vida anterior, ou mesmo de falar sobre ela, apenas comentando certos aspectos da vida como símio, como o fato de que “os macacos pensam com a barriga” (KAFKA, 1994, p.61), por exemplo.

²⁴Treating Kafka's animal stories as animal stories — rather than as allegories or fables of the human — departs from more traditional Kafka criticism that, even while it concedes that the animal stories explore states or ontologies of “otherness,” nonetheless assumes that their topic is the human being

Mas essa incapacidade, sob a perspectiva de uma história sobre animais, agora passa a derivar desta própria dificuldade de, através de um discurso humano, relatar aquilo que não é humano. Demonstra a fragilidade do movimento de antropomorfismo ou, ao menos, a sua insuficiência.

Uma questão fundamental a que escritores e críticos têm se prendido é se e como podemos representar vidas animais em cultura e linguagem humana sem ilusão ou distorção, já que linguagem e cultura inevitavelmente projetam um mundo compreendido pela nossa escala, interesses e desejos. Ironia tem sido reconhecida como desempenhando um papel chave para abordar o problema como uma forma de tornar os leitores criticamente cientes de nossa discriminação ao tratar o animal como um “outro.”²⁵ (GOODBODY, 2016, p.257) (Tradução nossa)

Com isto em mente, voltemos para aquilo que de fato é exposto com linguagem humana. A primeira, e talvez mais importante, característica da fala de *Rotpeter* é também aquela responsável pelo efeito do Fantástico na obra: a sua eloquência, classe e domínio da linguagem, todos traços tradicionalmente vinculados ao cidadão civilizado. O efeito do Fantástico surgiria, portanto, desse duplo movimento. A existência de *Rotpeter* como um animal-humano híbrido e falante é a premissa que o texto estabelece como regra. O conflito surgiria à medida que o desenvolvimento da história apresenta um mundo no qual, com exceção de *Rotpeter*, é possível fazer um paralelo com o “mundo zero”. Assim, ambas as regras estariam valendo simultaneamente. Ao mesmo tempo, a forma extremamente eficiente com que fala, a escolha de palavras e a eloquência do discurso são de tal maneira realizados, que é possível esquecer que não se trata de um ser humano falando, resultando em mais um nível de familiaridade. Mas essa mesma familiaridade, ao contrário do que ocorre com o cenário serve para constantemente afetar o leitor, o qual, momento a momento, é lembrado de que não se trata de um ser humano. Assim, os trechos em que *Rotpeter* diminui a si mesmo e exhibe sua natureza símia acabam por servir

25A fundamental issue which writers and critics have grappled with is whether and how we can represent animal lives in human language and culture without illusion or distortion, since language and culture inevitably project a world understood according to our scale, interests and desires. Irony has been acknowledged as playing a key role in addressing this problem, as a means of making readers critically aware of our discriminatory othering of animals

para trazer novamente o leitor ao fato de que não se trata de um ser humano no palco.

Além dos predicados da linguagem que *Rotpeter* utiliza, entra nessa discussão a forma com que enxerga essa linguagem. Para *Rotpeter*, aprender a falar significou uma saída, uma forma para escapar do aprisionamento.

Tenho medo de que não compreendam direito o que entendo por saída. Emprego a palavra no seu sentido mais comum e pleno. É intencionalmente que não digo liberdade. Não me refiro a esse grande sentimento de liberdade por todos os lados. Como macaco talvez eu o conhecesse e travei conhecimento com pessoas que têm essa aspiração. Mas no que me diz respeito, eu não exigia liberdade nem naquela época nem hoje. Dito de passagem: é muito freqüente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também o ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados. Muitas vezes vi nos teatros de variedades. antes da minha entrada em cena, um ou outro par de artistas às voltas com os trapézios lá do alto junto ao teto. Eles se arrojavam, balançavam, saltavam, voavam um para os braços do outro, um carregava o outro pelos cabelos presos nos dentes. "Isso também é liberdade humana", eu pensava, " movimento soberano". Ó derrisão da sagrada natureza! Nenhuma construção ficaria em pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso. (KAFKA, 1994, p.61)

Então, ao mesmo tempo em que o chimpanzé domina com propriedade a linguagem humana, ele próprio já faz uso dela para desmerecer aquilo que ela representa. Sob o pretexto de clarificar uma possível confusão de sentido nas palavras, *Rotpeter* zomba da forma de pensar humana, de sua racionalidade e civilidade.

A escolha do que expor para sua plateia também é evidência dessa sátira irônica que *Rotpeter* faz sobre a humanidade. O processo para que aprendesse adequadamente a beber e cuspir, por exemplo, demonstra isso. Nesta passagem, *Rotpeter* precisa beber do álcool partilhado pela tripulação do navio que o transporta de uma determinada maneira, e quando não consegue, por não suportar a bebida, ele é punido, mas a descrição da punição é o que entrega a ironia.

Com demasiada frequência a aula transcorria assim. E para honra do meu professor ele não ficava bravo comigo; é certo que às vezes ele segurava o cachimbo aceso junto à minha pele até começar a pegar fogo em algum ponto que eu não alcançava, mas ele mesmo o apagava depois com a sua mão boa e gigantesca; não estava bravo comigo, percebia que lutávamos do mesmo lado contra a natureza do

macaco e que a parte mais pesada ficava comigo. (KAFKA. 1994. p.65) (Grifo nosso)

“Para a honra de meu professor ele não ficava bravo comigo”; “ele mesmo o apagava depois com sua mão boa e gigantesca”; “lutávamos do mesmo lado contra a natureza do macaco”. O mesmo enaltecimento da audiência e depreciação do emissário da mensagem que Ulysse Mérou faz em seu discurso, mas com uma diferença crucial: neste momento, *Rotpeter* está demonstrando o que aprendeu com os homens, a linguagem que ele usa é a dos homens. Quando o chimpanzé ameniza os abusos e maus tratos que recebeu durante seu treinamento e enaltece a figura de seu abusador, *Rotpeter* atribui ao humano esses traços de crueldade, enganação e perversidade. É a justaposição desses elementos altamente contrastantes, a civilidade e educação de um lado e a barbárie e violência de outro que denota o potencial sentido irônico do texto. Ao contrário de Ulysse Mérou que precisa da aprovação de sua plateia, *Rotpeter* aproveita o holofote, e a prerrogativa de uma apresentação científica para zombar de sua plateia, e demonstrar para ela sua própria natureza.

O discurso racional de Pedro Vermelho não apresenta nada da animalidade do macaco, mas em vez disso exibe as qualidades que identificam o humano como civilizado: capacidade retórica, inteligência, urbanidade, autocontrole, ironia [...] Pedro Vermelho imita perfeitamente tanto seus captores como sua audiência²⁶ (NORRIS, 2012, p.22)

Outra comparação dos discursos de *Rotpeter* e Ulysse que demonstra essa diferença de intencionalidade é a forma com que os protagonistas tratam o conhecimento racional. Como mencionado, durante todo o romance Ulysse Mérou enaltece o conhecimento científico e a racionalidade que o levou até o planeta *Soror*, atribui esse poder, inclusive, à uma qualidade divina. Como recurso para demonstrar sua qualidade de pessoa pensante perante a comunidade dos macacos expõe conceitos científicos, fala sobre produções

26. Red Peter's rational speech performs nothing of the ape's animality but instead foregrounds qualities that identify the human as civilized: rhetorical skill, intelligence, urbanity, self-control, irony [...] Red Peter perfectly mimics both his captors and his audience

artísticas e etc. Mas *Rotpeter* não compactua com isso, mais uma vez ele faz o contrário.

Durante o processo de transição através do qual aprendeu a ser um humano, *Rotpeter* também adquiriu uma série de conhecimentos que o permitiram alcançar o nível intelectual de um europeu médio. Posteriormente a sua chegada à Europa, conseguiu professores e frequentou bibliotecas para aumentar esse conhecimento e garantir a sua segurança em terras humanas. Mas *Rotpeter* não se deixa apaixonar por esses conhecimentos em nenhum momento, ele sabe que eles apenas servem para mantê-lo vivo, mas, dadas as devidas circunstâncias, provavelmente abriria mão deles.

Esses meus progressos! Essa penetração por todos os lados dos raios do saber no cérebro que despertava! Não nego: faziam-me feliz. Mas também admito: já então não os superestimava, muito menos hoje. [...] Em si mesmo talvez isso não fosse nada, mas é alguma coisa, uma vez que me ajudou a sair da jaula e me propiciou essa saída especial, essa saída humana. Existe uma excelente expressão idiomática alemã: sich in die Büsche schlagen [desaparecer misteriosamente. Cair fora]; foi o que fiz, caí fora. Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade (KAFKA, 1994, p. 66) (Grifo nosso)

Existe ainda outra característica textual interessante de mencionar com relação a essas duas passagens das narrativas: o público. No caso de *Ulysse*, que tenta conquistar sua plateia, ela está efetivamente presente na narrativa. Ela reage com fervor e empolgação. *Ulysse* cumpre sua missão, mostra-se como um ser pensante e sua plateia bate palmas a quatro mãos. Mas no caso de *Rotpeter*, o ponto de vista sempre é dele, nunca testemunhamos a reação do público. Não sabemos se eles compreendem sua história, se veem sua apresentação com escárnio ou admiração, se aceitam sua narrativa. Entretanto, esse aparente dilema pode ser respondido da seguinte forma: o público de *Rotpeter* existe na figura do leitor.

Como foi mencionado, podemos aproveitar aqui a característica que colocaria Kafka como um autor do Fantástico Contemporâneo, segundo Roas. Seria o fato de que a transgressão à realidade produzida no texto, não impacta os personagens da narração, mas sim apenas os leitores. Os limites da realidade do mundo de quem acompanha a história é que são questionados. Então o leitor, aqui, também levando em consideração a existência de um leitor

implícito, é quem assiste à palestra de *Rotpeter* encarnando o papel da humanidade que o chimpanzé descreve.

Novamente é relevante trazer as conceituações com relação à ironia no texto de Kafka. A ironia não é simplesmente uma prática textual com um fim em si mesmo, ela é utilizada como uma forma de transmitir uma mensagem e ela depende para “acontecer”, nos termos da teórica Linda Hutcheon, da interpretação e compreensão do leitor (HUTCHEON, 1994, p. 113). Assim, o movimento crítico do pensamento civilizatório no texto de Kafka, e também no de Boulle, depende do leitor compreender e visualizar a ocorrência da ironia.

Ironia, portanto, irá significar coisas diferentes para agentes diferentes. Do ponto de vista do *intérprete*, a ironia é um movimento interpretativo e intencional: é a criação ou dedução de **significado** além do que é dito e diferente do que é dito, em conjunto com uma **atitude** em relação ao que é dito e não dito. O movimento é geralmente acionado (e então direcionado) por evidências textuais e contextuais conflitantes ou por sinais que sejam socialmente convencionados. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas) chamarei de ironista, ironia é a transmissão intencional de tanto informação quanto atitude avaliativa além do que é explicitamente apresentado²⁷. (HUTCHEON, 1994, p.11) (Tradução nossa)

E desse movimento, portanto, que a crítica ao pensamento civilizatório da modernidade surge e impacta o leitor. Em Kafka, o leitor é apresentado a um relato que numa primeira camada parece apenas enaltecer um determinado posicionamento, o discurso tradicional, mas notando as escolhas lexicais, as pausas e as estruturas textuais, o leitor pode compreender a expressão da crítica de *Rotpeter*.

Em *O Planeta dos Macacos*, a ironia acontece de maneira diversa, no decorrer da narrativa, através da mistura de acontecimentos que seriam contrastantes, e é a observação desse contraste pelo leitor que demonstraria o acontecimento da ironia. Um exemplo claro acontece logo em seguida ao sucesso da empreitada de Ulysse Mérou.

²⁷ Irony, then, will mean different things to the different players. From the point of view of the *interpreter*, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon. However, from the point of view of what I too (with reservations) will call the *ironist*, irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented.

Nova, a humana bestial, cativa a atenção do protagonista: ela é descrita como fisicamente belíssima, mas é desprovida do brilho da racionalidade. Durante o livro todo, Ulysse se recusa a acreditar que nada reste de uma mente pensante em Nova, de tal modo que acaba até mesmo tendo um filho com ela e leva ambos consigo de volta para o planeta Terra. E ao mesmo tempo em que isso acontece, Ulysse sente-se atraído por Zira, a chimpanzé cientista com quem teve contato e foi capaz de se comunicar. Zira possui a “nobre essência” do espírito, da racionalidade e isso atrai o protagonista. A possibilidade de um diálogo e de alguém que acredite na sua história renova as esperanças do personagem no cativeiro, mas acende a confusão em sua mente, afinal, Zira ainda é uma chimpanzé, apesar de tudo. Por um instante, também é interessante notar, Ulysse decide esquecer a aparência externa de Zira e tenta se aproximar mais dela, atitude que é imediatamente desencorajada pela cientista.

Parei e tomei-a nos braços. Está tão perturbada quanto eu. Vejo uma lágrima correr no seu focinho, enquanto estamos abraçados, bem juntinhos. Ah! O que importa esse horrível invólucro material! É sua alma que comunga com a minha. Fecho os olhos para não ver aquela face grotesca que a emoção enfeia ainda mais. Sinto seu corpo disforme estremecer contra o meu. Obrigó-me a apoiar a face em sua face. Vamos nos beijar como dois namorados, quanto ela tem um sobressalto instintivo e me repele com violência. Fico até estupefato, sem saber que atitude tomar, e aquela horrorosa macaca enfia o focinho em suas longas patas hirsutas, declarando, desesperada, numa explosão de soluços:

— É impossível, querido! Sinto muito, mas não consigo, não consigo. Você é realmente feio demais! (BOULLE, 2015, p.172)

A construção da cena em si toma um aspecto irônico e cômico justamente pela quebra de expectativa causada por ela, em razão da inversão dos papéis. O homem, criatura que para Mérou é o ápice das espécies, sendo chamado de “feio demais” por uma chimpanzé - sendo que, dentro do contexto da Terra, se imaginaria o contrário acontecendo, ou seja, o homem condenando a aparência física do outro. Com a narrativa de *Rotpeter*, existe uma passagem que pode ser levantada como um paralelo ao conflito de Ulysse Merou.

Durante sua palestra, *Rotpeter* deixa clara a dualidade que vivencia enquanto vive no mundo humano. Ele se porta com classe e postura

condizentes com o que a sociedade exige e ao mesmo tempo reprime, ou alega reprimir, as características de animalidade que o aproximariam da barbárie. Entretanto, ao fim da palestra nos mostra ainda outro elemento que o mantém na dualidade entre a vida humana e a vida animal. Da mesma forma que Ulysse não consegue se desvincular de Nova e insiste em procurar nela qualquer sinal do “espírito” da racionalidade, *Rotpeter* nos conta que também mantém consigo uma chimpanzé, com quem se permite se divertir “à maneira dos chimpanzés”. O paralelo das histórias se prolonga na maneira com que *Rotpeter* se menciona a essa criatura. Não é a ausência de racionalidade em si que o perturba, mas sim os traços de um animal treinado, que seria o seu outro destino caso falhasse no aprendizado de ser humano, o que perturba *Rotpeter* e, nesse sentido, é muito mais profundo do que o que perturba Ulysse.

[...] Se chego em casa tarde da noite, vindo de banquetes, sociedades científicas, reuniões agradáveis, está me esperando uma pequena chimpanzé semi-amestrada e eu me permito passar bem com ela à maneira dos macacos. Durante o dia não quero vê-la; pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não consigo suportá-lo. (KAFKA, 1994, p.67)

Mas a questão essencial que vincula as narrativas nesse ponto é a necessidade de uma comprovação de civilidade através de uma demonstração racional diante de uma plateia de membros da comunidade científica. Esse movimento ilustra uma das principais críticas ao próprio conceito de Civilização, ou reforço de seu caráter duplo e dubio. A hipocrisia inerente a toda ideia de Civilização contra barbárie, a determinação de quem pertence a que grupo e a própria necessidade de uma atribuição valorativa de uma em detrimento da outra.

2.7 Imitação e a identidade civilizada

Como já foi mencionado anteriormente, a palavra Civilização, e posteriormente Cultura, detiveram uma variedade de sentidos, mas de uma forma geral todos eram vinculados a uma forma de agir, uma postura ética e moral estabelecida dentro de uma determinada sociedade. Essa postura está

baseada na forma de conhecimento adotada pela Modernidade como sendo a que mais detém credibilidade, no caso, o conhecimento científico. Seja como uma forma de processo para a imposição dessa forma de pensar, ou como um estágio em que há a supremacia da ordem e da civilidade, a ideia de Civilização se opõe à barbárie pelo domínio sobre a violência. Obviamente que não se ignora a realidade de que um processo histórico como o que está sendo levado em consideração para este trabalho não ocorre de maneira instantânea ou mesmo homogênea, dado que a própria definição de Civilização não foi homogênea ou unânime. Reconhece-se a ocorrência de momentos intermediários até a prevalência do pensamento racional moderno, mas optou-se neste trabalho por concentrar-se no momento em que já estava mais estabelecida essa predominância.

Num contexto civilizado moderno, o uso da violência é controlado e reservado para situações próprias. A noção que prevalece é a da previsibilidade e da civilidade, enquanto que na barbárie não haveria ordem, apenas selvageria enquanto comportamento irracional e potencialmente supersticioso e/ou violento.

Essa noção é corroborada pelas percepções de Weber sobre o funcionamento e o surgimento da sociedade moderna capitalista. Uma sociedade que se desenvolveu de maneira desencantada (WEBER, 1946, p.7), ou seja, desprovida em grande parte de explicações ou justificativas de cunho supersticioso, ou ainda, dando primazia para a validade do conhecimento técnico racional sobre outras formas de conhecimento, resultando numa abolição de noções como a de um sentido para vida, encontrando o indivíduo uma razão para viver através da realização metódica, eficiente e racional do seu chamado (WEBER, 2005, p.117-118). Chamado esse que estaria vinculado ao alcance da produção, do progresso e do avanço.

Ambos os protagonistas, Mérou e *Rotpeter*, demonstram conhecerem esses aspectos do processo civilizatório. Mérou é um claro defensor dessa noção e os aspectos que escolhe para usar como demonstrativos de sua condição de pessoa pensante para sua plateia são aspectos de produção intelectual científica e artística.

Nesse ponto, tentei fornecer mil exemplos das nossas mais belas realizações. Descrevi nossas cidades, nossas indústrias, nossos meios de comunicação, nossos governos, nossas leis, nossas distrações. Em seguida, dirigi-me mais especificamente aos cientistas e tentei dar-lhes uma ideia das nossas conquistas nos nobres domínios das ciências e das artes. (BOULLE, 2015, p. 117-118) (Grifo nosso)

Textualmente, a passagem é de um momento de comentário mental do personagem, não sua fala direta para a plateia. Assim, não há que se duvidar de que este trecho do relato reflete o posicionamento pessoal da personagem e a escolha dos adjetivos demonstra a convicção de que aqueles exemplos são os mais eficientes na intenção de demonstrar o avanço e o poder de seu povo. Ou seja, produções industriais, artísticas, regimes jurídicos e governamentais e produção científica. Como representação de uma sociedade, esses são exemplos daquilo que Foucault, e posteriormente Agamben, chamarão de dispositivos. Esses dispositivos servem como uma forma de criação de identidade, de subjetivação do indivíduo, fazendo com que ele faça parte de uma determinada sociedade ou parcela daquela sociedade. Mérou, ao vincular o sucesso de seu mundo, e se atrelar a ela por esses atributos, demonstra um exemplo prático da definição do conceito de dispositivo. Esses dispositivos, portanto, são os definidores da identidade de civilizado ou não e existem numa miríade de tipos.

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p.40-41)

E Agamben reforça ainda o aspecto intencional desses dispositivos, segundo o autor, eles não são acidentais, mas fazem parte das escolhas para a própria individualização e caracterização do homem enquanto criatura alheia ao mundo animal, dialogando, assim, com a ideia estabelecida de que as

definições de o que é civilizado variam de acordo com a sociedade da qual emana o conceito. Essa noção revela uma imagem ainda mais interessante, tomando as narrativas em questão que envolvem, justamente, outra espécie de primata se apoderando dos dispositivos da sociedade humana.

O fato é que, segundo toda evidência, os dispositivos não são um acidente em que os homens caíram por acaso, mas têm a sua raiz no mesmo processo de “hominização” que tornou “humanos” os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. (AGAMBEN, 2009, p.43)

Dessa forma, na narrativa de Mérou, a crítica primeira que é vinculada à Civilização e por extensão à Modernidade é: ao mesmo tempo em que o personagem claramente defende os aspectos constitutivos dessa civilização, ele escolhe deliberadamente ignorar os segmentos que ele visualiza como nefastos. Como, por exemplo, a falta de empatia ou insensibilidade no tratamento de seus iguais humanos, quando estão sendo realizados experimentos científicos. A personagem apenas vê problemas nisso pelo fato de serem seres humanos na mesa de cirurgia.

Com o coração em pânico diante daquela sucessão de horrores, comentados por um chimpanzé antipático, vi homens em parte ou totalmente paralisados, outros, privados artificialmente da visão. Vi uma jovem mãe cujo instinto maternal, antes bastante desenvolvido, me assegurou Helius, havia desaparecido completamente após uma intervenção no córtex cervical. Passou a repelir com violência um de seus bebês, sempre que ele tentava se aproximar. Aquilo era demais para mim. Pensei em Nova, em sua maternidade próxima, e apertei os punhos com raiva. Felizmente, Helius me fez passar a outra sala, o que me deu tempo de me recobrar.

— aqui — ele me disse com um ar misterioso —, temos acesso a pesquisas mais delicadas. Não é mais o bisturi que entra em jogo, é um agente mais sutil. Trata-se da estimulação elétrica de certos pontos do cérebro. Fizemos testes notáveis muito bem-sucedidos. Vocês praticam isso na Terra?

— Em macacos! — exclamei furioso. O chimpanzé não se zangou e sorriu. (BOULLE, 2015, p.156)

A crítica, portanto, não deriva da personagem em si, ela própria não chega a essa conclusão. Durante o percurso do livro, Mérou titubeia, chega a se afeiçoar por Zira, apesar de seu exterior estranho, mas ainda assim, recusa-se a aceitar que os defeitos que atribui aos símios também sejam defeitos de

seu próprio povo, mesmo depois de descobrir que as origens da sociedade dos macacos remontam a um processo de mera cópia da sociedade humana prévia. O movimento crítico, assim, parte do leitor da história, que pode observar os comportamentos hipócritas da personagem, e perceber que na verdade a história toda trata sobre a sociedade dos humanos - movimento facilmente atribuível ao leitor implícito. Nas palavras do próprio Pierre Boulle, que não entendia sua obra como sendo de Ficção Científica.

[...] Eu não saberia como definir Ficção Científica... Acho que é o gênero em que você pode imaginar e lidar com personagens inumanos, mas em meu livro os macacos são homens, não há dúvidas sobre isso. (BOULLE, 2015, p.184) (Grifo nosso)

Os macacos são homens por terem tomado os dispositivos que os identificavam como tal e em seguida os retirando dos homens, os quais perderam essa qualidade. É importante ressaltar que aqui, acontece exatamente o mesmo movimento que na história de Kafka: não se trata de dizer que os macacos em *O Planeta dos Macacos* são metáforas para os seres humanos, também temos aqui uma história animal, os macacos são macacos de fato. Entretanto, o que acontece com a narrativa de Boulle é quase como um exagero do que acontece em Kafka: dessa vez não foi apenas um macaco que aprendeu a linguagem dos homens e a tomou para si para sobreviver, foi toda uma espécie, resultando numa inversão na estrutura de poder. Enquanto em Kafka, *Rotpeter* continua sendo subjugado pela sociedade humana, em *O Planeta dos Macacos*, os símios detêm o status de dominantes. Como paralelo, talvez seja útil visualizar essa diferença de proporção como sendo a diferença de tamanho dos textos, enquanto no conto temos apenas um macaco, no romance temos a espécie toda.

Mas o ponto determinante é a origem desses macacos. Posteriormente no livro, descobrimos que a apresentação de Ulysse foi um sucesso e que passou a possuir o status de pessoa na sociedade símia, e isso o permite explorar com mais tranquilidade os arredores da cidade e da cultura símia. O fato curioso que descobre é que, de acordo com um cientista que se torna seu amigo, a sociedade dos macacos permanece num estado de letargia cultural e científica que dura pelo menos um milênio, e este cientista busca descobrir o

que havia antes disso. O que leva as personagens a um sítio arqueológico que remonta ao período anterior a esse milênio.

A descoberta é o que leva ao final da narrativa com a compreensão de que seres humanos racionais habitavam *Soror*, e, além disso, o estado tecnológico desses humanos é a mesma que os símios detêm. Isso, somado a experimentos feitos em alguns espécimes humanos, prova para as personagens que a sociedade símia deriva diretamente dos humanos. Esse fato cria uma forma de crise identitária nos símios, em especial no cientista, que busca então defender a originalidade e a independência intelectual dos macacos em relação aos humanos. E revela a principal e mais importante fonte de ironia do texto de Boulle, todas as reservas e críticas que Mérou direciona ao símios acabam por ser críticas a uma sociedade humana. Não se trata de uma sociedade alienígena ou essencialmente diferente da que Mérou conhece, mas sim de uma descendência humana, temos um homem criticando macacos por coisas que eles mesmos aprenderam com outros homens. Uma demonstração dos fenômenos de espelhamento que permeiam as obras estudadas em questão. A sociedade símia de *O Planeta dos Macacos* e a apresentação de *Rotpeter* servem como formas de reflexão da própria sociedade humana.

A forma com que a descoberta é apresentada reforça a ideia mencionada anteriormente: não se trata de uma narrativa em que as criaturas não-humanas servem apenas como uma metáfora, como se fossem humanos disfarçados, é mais complexo do que isso. São macacos de fato, mas macacos que aprenderam todo um jeito de vida e toda uma compreensão valorativa que partia de seres humanos. Para usar os termos de Agamben, a identidade individual e coletiva dos símios foi alterada a partir do momento em que tomaram posse dos dispositivos característicos da sociedade humana. Por essa razão, são tão similares a nós e isso justifica a familiaridade para Ulysse das instituições presentes em *Soror*. Existe uma academia científica, um hospital, experimentos científicos, mas também existe bolsa de valores, carros, parques, roupas e armas. Os macacos de *O Planeta dos Macacos* não são seres humanos disfarçados, eles são os descendentes dos seres humanos que assumiram a posição de dominância. E é por essa razão que, a partir deles, podemos extrair críticas relevantes da sociedade humana.

Inclusive, a forma de surgimento da sociedade símia em *Soror* funciona como uma representação daquilo que seria o processo de subjetivação de Agamben. Segundo o autor existe uma divisão entre três elementos: os seres vivos (ou substâncias), os dispositivos e os sujeitos (AGAMBEN, 2009, p.40). Os seres vivos, como o próprio nome sugere, são os indivíduos em si, cada pessoa que está inserida num contexto e tem contato com toda a miríade de dispositivos disponíveis. Assim, neste raciocínio, os macacos anteriores aos de *Soror*, os que ainda conviviam tranquilamente com os seres humanos, seriam os indivíduos em si. Toda a produção humana, conhecimento tecnológico/científico, produção artística, cultural e linguística constituiria o aglomerado de dispositivos a que os macacos teriam acesso. E, por fim, a sociedade símia comporia os novos sujeitos, uma nova identidade própria derivada da mescla entre os seres vivos e os dispositivos.

Mas é interessante notar outro lado desse argumento. Ao mesmo tempo em que os macacos de *Soror* são uma derivação da sociedade humana, portanto partem dessa subjetivação, eles continuam tendo acesso a outros dispositivos que são próprios dos macacos - a bolsa de valores presente no livro, por exemplo, possui toda uma estrutura que atende à movimentação dos símios de um cipó para outro, algo que humanos não fariam, mas nessa sociedade faz sentido. Isso remete a outro aspecto que é atrelado ao processo de subjetivação por Agamben, que é a multiplicidade dessa subjetivação, algo que na Modernidade é ainda mais gritante.

[...] Chamo sujeito o que resulta da relação, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos. [...] Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tanto, o não-global, etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. (AGAMBEN, 2009, p.41)

Então, tomadas as devidas proporções, o processo que leva *Rotpeter* a atingir o status de um europeu médio é similar àquele que resulta no desenvolvimento da sociedade símia em *Soror*.

Em termos de críticas com relação às noções de Civilização, o argumento é reforçado. Dentre aquilo que é considerado importante, ou ao

menos relevante para a obtenção do status de civilizado, estão as propriedades dessa produção cultural humana daqueles dispositivos; mas quando vistos sendo utilizados por indivíduos não-humanos, é que vem à tona como esses mesmos requisitos são arbitrários e muitas vezes contraditórios.

Narrativamente, *O Planeta dos Macacos* nos apresenta ainda outro exemplo da atuação dúbia da Civilização e de como essa subjetivação é maleável (ainda outro traço conferido à modernidade). Entre os tripulantes que acompanharam Ulysse Mérou, estava o cientista Antelle, o homem que idealizou a viagem e a tecnologia que a permitia. Seria, portanto, um exemplar ideal daquilo que representaria o uso da racionalidade do mundo civilizado. Mas, ao mesmo tempo, essa personagem é a que demonstra um repúdio, ou no mínimo, um descaso para com a própria raça humana e para o mundo civilizado.

O certo é que o cientista Antelle, sem ser misantropo, não dava a mínima para os humanos. Muitas vezes declarava não esperar muita coisa deles [...] e isso provavelmente explica por que ele reuniu dentro da nave — grande o suficiente para alojar diversas famílias — inúmeras espécies vegetais e algumas animais, limitando a três o número de passageiros. (BOULLE, 2015, p. 21)

A própria descoberta de seres humanos em *Soror* foi motivo para desagrado da personagem.

Não restava dúvida de que o pé fosse humano. Talvez pertencesse a um adolescente ou a um homem de baixa estatura, mas como era muito mais provável e eu desejava isso do fundo da alma, que pertencesse a uma mulher.
— Quer dizer que Soror é habitada por humanos — murmurou o professor Antelle.
Havia um tom de decepção em sua voz, o que fez com que ele, nesse instante, me parecesse menos simpático. (BOULLE, 2015, p.28.)

Seria interessante, inclusive, tomar o Professor Antelle como um exemplo do efeito que o mundo civilizado tem sobre o homem moderno. Quando falando sobre o processo de desencantamento, Weber explica:

Enquanto que, o homem civilizado, colocado em meio ao contínuo enriquecimento da cultura por ideias, conhecimentos e problemas, pode ficar “cansado da vida”, mas não “satisfeito com a vida”. Ele capta apenas a parte mais diminuta do que a vida com espírito oferece, e o que ele aproveita é sempre algo somente provisional e não definitivo, e, portanto, a morte para ele é uma ocorrência trivial. Como a morte é trivial, a vida civilizada como tal também é trivial: pela sua própria “progressividade” é confere à morte a característica de insignificância. (WEBER, 1946, p.7) (Tradução nossa)

Posteriormente, testemunhamos ainda outra influência dos dispositivos fornecidos às personagens, bem como a característica mutável do dito status de civilizado. Diferente de Ulysse Mérou, Antelle não consegue escapar dos captores gorilas e é levado para um zoológico, fim que tanto Mérou quanto *Rotpeter* abominam. Quando o protagonista conquista o respeito da sociedade símia, ele vai até seu companheiro para libertá-lo do cativo, mas o que encontra o espanta. O indivíduo na jaula do zoológico, apesar de externamente ainda ser o mesmo com quem viajou, já não detém mais a chama no olhar que identifica a presença do “espírito” da racionalidade, Ulysse Mérou descobre, então, que o Professor Antelle regrediu para um estado de animalidade, semelhante ao de Nova e os demais humanos de *Soror*.

[...] Ele estava a três passos de mim; fitava-me e parecia não me reconhecer. Na realidade, seu olhar, antes tão animado, perdera todo o brilho e sugeria o mesmo vácuo espiritual que o dos outros cativos. Horrorizado, detectei apenas certa perturbação, exatamente a mesma suscitada pela presença de um homem vestido entre os cativos. (BOULLE, 2015, p.124) (Grifo nosso)

A transição de Antelle para um estado bestial é significativa para demonstrar essa fluidez da atribuição de Civilização e de Barbárie. Mas também é curioso trazer à tona ainda outro paralelo com a história de *Rotpeter*. Quando o chimpanzé está terminando o seu relato, menciona que chegando na Europa, teve mais professores para ensiná-lo sobre os jeitos humanos, e um desses teve que ser internado num hospício por começar a agir como um macaco.

[...] A natureza do macaco escapou de mim frenética, dando cambalhotas de tal modo que com isso meu primeiro professor quase se tornou ele próprio um símio, teve de renunciar às aulas e precisou

ser internado num sanatório. Felizmente saiu logo de lá. (KAFKA, 1994, p.66)

Novamente fica clara a diferença de posicionamento das personagens. Quando Mérou descreve como atos vergonhosos e indignos os realizados por Antelle quando em seu estado bestial, a personagem demonstra um repúdio, e quase um orgulho ferido. *Rotpeter* descreve sua natureza de símio quase como um parasita ou um mal que o acomete, e que é expelido e contamina seu professor. Mas não há um repúdio por si mesmo, mas sim uma auto-humilhação para enaltecer o público e continuar sua crítica velada.

Cabe reforçar neste momento da narrativa de *O Planeta dos Macacos* outra instância em que a lógica científico-racional interna do livro é deixada de lado para que a história possa prosseguir, o que inseriria para Suvin este livro no que se pode chamar de Fantasia Científica. Da mesma forma que os símios de *Soror*, até onde temos informação, surgiram quase que espontaneamente a partir do contato com os seres humanos, a transformação do professor Antelle segue o mesmo modelo. Pela forma com que os acontecimentos se seguem no livro, o período entre a captura dos astronautas e a concessão da condição de pessoa para Ulysse é essencialmente curto, não superando alguns meses. Mas mesmo assim, a sujeição do cientista ao ambiente do zoológico e a privação do contato com outras pessoas racionais, e talvez a própria predisposição da personagem a rejeitar o conhecimento racional, teve impacto suficiente para que ela deixasse completamente o status de indivíduo racional para trás e abraçasse a vida dos humanos bestiais de *Soror*.

Por mais que seja possível compreender um significado para essas transformações identitárias das personagens dentro da narrativa por meio das ideias de imitação, dispositivos e etc., dentro da história em si não há uma explicação coesa, mas sim um fenômeno que, aos olhos da personagem, adquire um status de insólito, algo que não consegue explicar. Momento, portanto, que para nós, o texto demonstra novamente a sua colaboração com o modo Fantástico.

Foi dito que, pela narrativa, a passagem dos símios para animais racionais, tanto no caso de *Rotpeter* quando em *O Planeta dos Macacos*, é primariamente derivada de um processo de imitação. A própria escolha dos

animais utilizados nas narrativas reforça esse aspecto, já que o chimpanzé e os macacos em geral são animais associados com a imitação. Sobre esta ideia de imitação é útil visitar novamente a noção de que temos em ambas as narrativas a visão não só de um indivíduo de fora de uma determinada comunidade, como de um estranho que aprende ou está vinculado ao modo de ser dessa mesma comunidade.

Como apoio para esta última interpretação, vale a pena ressaltar que enquanto macacos são tradicionalmente associados com feiura física e malícia, e apresentados na iconografia cristã como emblemas para os vícios da vaidade, ganância e luxúria, eles também são caracterizados como penderes à imitação: desde o renascimento artistas têm sido periodicamente retratados como macacos ²⁸ (GOODBODY, 2016, p. 266) (Tradução nossa)

O conceito a ser acrescentado nesta análise para aprofundar ainda mais a percepção da forma com que a crítica à Civilização e à Modernidade acontece nestes livros é o de Mímica Colonial, apresentado por Homi Bhabha.

Bhabha utiliza este conceito quando explicando o funcionamento e a perda de autoridade do poder colonial das potências sobre as suas colônias com o surgimento de figuras que praticam a mímica e, pela sua característica ambivalente, percebem a fraqueza do discurso de domínio colonial. Os agentes dessa mímica seriam indivíduos oriundos das colônias, sobre os quais incide uma vontade do colonizador de alterar esse indivíduo e torná-lo reconhecível e próximo, mas mantendo ainda uma diferença que o separe do colono.

(...) a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência*; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. (BHABHA, 2010, p.130)

É importante salientar que a exposição de Bhabha sobre as características e o surgimento do indivíduo que pratica a mímica colonial existe

²⁸In support of this last interpretation, it is worth noting that while apes are traditionally associated with physical ugliness and malice, and presented in Christian iconography as emblems for the vices of vanity, greed, and lechery, they are also characterized as prone to imitation: since the Renaissance artists have periodically been portrayed as apes.

dentro um contexto específico. A mímica existe como um resultado de um desejo do próprio colono, que é revertido em seu desfavor pelas próprias nuances da mímica. Aplicar este conceito de maneira apressada na análise em tela seria irresponsabilidade. A ideia é aproveitar o raciocínio feito por Bhabha sobre os efeitos da mímica, atos de imitação, e as consequências dessa mímica e notar como ocorre algo semelhante nos textos em estudo e que permite vislumbrar mais claramente as críticas à Civilização.

A análise que o autor indiano faz está voltada para o processo de colonização praticado pelo império britânico especialmente no subcontinente indiano e como este processo é entendido por autores diversos no decorrer do séc. XX. Segundo Bhabha, uma das ferramentas de domínio utilizadas pelas forças colonizadoras está vinculada a ideia de identidade, através da criação de indivíduos “intermediários” entre os colonos e os colonizados. Indivíduos que deteriam características próprias dos colonos, mas mantendo a conexão com os colonizados, agindo como um “tradutor” de existência “parcial”. A parcialidade da existência se daria pela característica ambivalente da mímica, o que Bhabha chama de “*quase, mas não exatamente*”.

Quase o mesmo, mas não brancos: a visibilidade da mímica sempre é produzida no lugar da interdição. É uma forma de discurso colonial que é proferido *inter dicta*: um discurso na encruzilhada entre o que é conhecido e permitido e o que, embora conhecido, deve ser mantido oculto, um discurso proferido nas entrelinhas e, como tal, tanto contra as regras quanto dentro delas. (BHABHA, 2010, p.135)

Assim, o objetivo do colono seria o de criar um espaço de comunicação que permitisse uma submissão mais pacífica do colonizado, mas, de acordo com Bhabha, existe uma falha nesse raciocínio que cria o questionamento da própria autoridade do colono. O colono desperta no colonizado o desejo de uma identidade plena, de um pertencimento pleno, para se assemelhar ao colono. O colonizado persegue esse objetivo através da mímica, da imitação, mas não é capaz de alcançar uma existência plena, apenas parcial. Em outras palavras, a mímica é parte integral do discurso colonial. E é a percepção dessa incapacidade, da oferta falsa presente no discurso do colono que surge a disrupção da autoridade do colono. Um exemplo desse desvio do discurso Bhabha apresenta na forma de atuação do pensamento cristão na Índia.

Um texto clássico de tal parcialidade é “Observations on the State of Society Among the Asiatic Subjects of Great Britain” (...) O sonho de Grant de um sistema evangélico de educação missionária exclusivamente em língua inglesa era, em parte, uma crença na reforma política da perspectiva cristã e, em parte, uma consciência de que a expansão da administração da companhia na Índia exigia um sistema de formação do sujeito — uma reforma de costumes, nos termos de Grant — que daria ao habitante da colônia uma “noção de identidade pessoal como nós a concebemos”. Dividido entre o desenho de reforma religiosa e o medo de que os indianos pudessem se tornar turbulentos em busca de liberdade, Grant paradoxalmente dá a entender que é a difusão “parcial” do cristianismo e a influência “parcial”, do aperfeiçoamento moral que construirão uma forma particularmente adequada de subjetividade colonial. (BHABHA, 2010, p.131-132)

Dentro dos cenários apresentados por Boulle e Kafka é possível observar movimentos semelhantes ao do que ocorre com a Mímica Colonial de Bhabha, mas em estágios e perspectivas diferentes. Mas o raciocínio do autor indiano prevalece e fortalece as críticas à Civilização potencialmente presentes nos textos.

Em *O Planeta dos Macacos*, podemos tentar visualizar uma adaptação do pensamento de Bhabha na percepção de quem são os equivalentes às figuras do colono e do colonizado, e como eles interagem no texto. Pelo contexto da Civilização de *Soror*, o mais coerente seria o de entender os humanos racionais que precederam os símios como no papel de colonos e os símios que os sucederam como colonizados. Obviamente, nesta analogia é preciso ter cuidado com a noção de intencionalidade dessa colonização. De acordo com o que é apresentado no livro, é debatível o grau de intencionalidade dos humanos em conferir aos símios um maior grau de racionalidade que os equiparasse aos humanos, mas é exposto que os humanos apresentavam sua sociedade constantemente aos símios e que realizam experimentos nestes animais, experimentos estes que potencialmente teriam causado o mesmo grau de frustração nos chimpanzés quanto causou em Mérou. Então a vontade, e mesmo a necessidade, de adquirir esse novo meio de vida, essa forma de existência plena dos humanos se tornou presente nos símios de *Soror* que passaram a cada vez mais tornar-se inteligentes e capazes de fala e outras habilidades humanas. Um ato em busca de sobrevivência e de permanência.

No caso de *O Planeta dos Macacos*, a subversão da autoridade do colono é materializada de maneira exagerada na revolução praticada pelos símios, que leva os humanos ao estado bestial e permite aos símios dominar o planeta e chegar ao estágio no qual Mérou os encontra. Mas mesmo com a vitória sobre os humanos, os símios continuam possuindo apenas uma existência parcial, como imitadores de uma sociedade viciada, os símios aprenderam os trejeitos da humanidade, entendendo nestes trejeitos a maneira “superior” de existir, e no fim apenas se tornaram uma cópia dos defeitos da humanidade.

O que prova essa existência parcial já foi mencionado anteriormente, no momento da narrativa em que é exposta a origem dos símios. O cientista chimpanzé Cornelius conclui, para seu desagrado, que toda a tecnologia que os símios detêm é idêntica à dos humanos de mil anos antes, período durante o qual não houve qualquer avanço significativo, reduzindo, novamente, os símios a meros imitadores. A limitação, o deslizamento, nos termos de Bhabha, no caso dos símios é a sua incapacidade inventiva, que pela narrativa de Boulle é uma propriedade exclusivamente humana. A manifestação da frustração dessa descoberta, da falha do discurso colonizador, está na busca desesperada de Cornelius em provar que os símios são capazes de mais do que apenas imitar.

— Outras provas?

— Sim, foi o diretor do setor encefálico, um jovem chimpanzé de grande futuro, que as descobriu. Ele é realmente talentoso... O senhor estaria errado em julgar — continua ele numa ironia dolorosa — que os macacos sempre foram imitadores. Fizemos inovações notáveis em determinados ramos da ciência, particularmente no que se refere a experimentos com o cérebro. Um dia irei mostrar-lhe os resultados, se puder. Tenho certeza de que irão impressioná-lo. Parece querer persuadir a si próprio do gênio simiesco e exprime-se com uma agressividade inútil. Nunca o ataquei nesse sentido. Era ele quem lastimava a falta de espírito criativo nos macacos, dois meses atrás. (BOULLE, 2015, p.151)

Os vícios da Civilização são, portanto, reproduzidos pelos símios, e também, a certo nível, amplificados pelas atitudes dos macacos. O exemplo mais expressivo desse movimento dentro da narrativa é a experimentação feita por Cornelius em pacientes humanos. Esse fato representa um aumento dos

defeitos relacionados à Civilização, por ser uma tentativa dos símios de exibir um traço que demonstraria, nos termos de Bhabha, a existência plena e não parcial dos símios. Eles seriam capazes de fazer aquilo que os humanos fazem. Mas esse esforço, ao menos aos olhos do protagonista, gera apenas um horror e não alcançam plenamente o objetivo. Novamente é importante destacar essa parcialidade do narrador, os efeitos do texto dependem desse jogo da forma com que o narrador expõe a história. Através da mímica, nunca o colonizado é capaz de alcançar o nível estipulado pelo colono, justamente por não ser essa a pretensão do colono.

A mímica como metonímia da presença é, de fato, uma estratégia de autoridade errática, excêntrica desse tipo no discurso colonial. A mímica não apenas destrói a autoridade narcísica pelo deslizamento repetitivo da diferença e do desejo. É o processo de *fixação* do indivíduo colonial como forma de saber transclassificatório, discriminatório, no interior de um discurso de interdição, e, portanto, levanta obrigatoriamente a questão da *legitimação* das representações coloniais. (BHABHA, 2010, p. 136)

O deslize da necessidade de emular as atitudes humanas, está em colocá-las como necessariamente melhores e isso gerou a estagnação da sociedade símia, que não detinha uma existência própria, apenas uma “re-apresentação” (BHABHA, 2010, p.132). E mais uma vez, é interessante notar que o movimento de perceber esse deslize e de que se trata de uma sociedade como um todo com uma existência parcial e quase dependente recai muito mais sobre o leitor. Uma vez que, novamente, o protagonista não enxerga na sociedade símia vícios que sejam relativos também ao seu próprio mundo, ele defende a sociedade humana até o fim da história.

Aplicar esta linha de raciocínio em Kafka exige mais cautela, para evitar generalizações apressadas e não esquecer as particularidades próprias do texto kafkiano e da própria natureza do conto em questão.

Talvez a ressalva mais importante, e que de forma alguma prejudica o raciocínio, a ser feito é com relação ao valor dado por *Rotpeter* aos dispositivos humanos. Esse aspecto já foi mencionado anteriormente, mas vale a pena reforçá-lo sob esta nova perspectiva. Pela lógica de Bhabha, surge no colonizado, por influência do colono, a necessidade de atingir uma nova

identidade, um pertencimento diferente. Esse pertencimento seria praticado através da mímica, da cópia das atitudes de colono. O chimpanzé falante de Kafka não se encaixa nessa categoria, por um motivo que também já foi explicado. *Rotpeter* em nenhum momento teve qualquer interesse ou desejo de se tornar um ser humano e aprender os trejeitos da civilização. Ele o fez por pura necessidade, foi uma imposição, mas sem nunca perder a noção de que se tratava de uma obrigação. Então o movimento de Mímica Colonial, em Kafka, é curioso pelo caráter satírico da personagem, que não só não esconde o fato de não ter em grande consideração o conhecimento da Civilização, como o diz abertamente para sua plateia de cientistas.

Mas o posicionamento cômico da personagem não modifica a situação em si, na qual foi criado um indivíduo intermediário, uma nova identidade, uma metonímia da presença, que compartilha aspectos tanto do colono quanto do colonizado, sem de fato pertencer a nenhum deles. Semelhante, mas nunca o suficiente. E a percepção dessa impossibilidade leva ao questionamento da autoridade, que no caso de *Rotpeter* é materializado pela sua constante satirização do conhecimento dos homens.

O que é possível extrair da comparação entre o pensamento de Homi Bhabha e os textos literários em questão é ainda outra forma de expor a falha da imposição do conhecimento civilizatório. A fala de Bhabha se foca no processo colonizatório das nações imperialistas, como o império britânico, sob povos “menos desenvolvidos”, no caso a Índia da época. Historicamente, esse é apenas outro nome para o movimento de expansão do mundo civilizado para nações “bárbaras”. Bhabha nos fornece ainda outro raciocínio para perceber como o funcionamento desse mundo civilizado pode ser essencialmente falho com a criação das metonímias da presença, existências parciais que misturam traços de ambos os mundos, sem pertencer de fato a nenhum. Uma identidade quase desprovida de essência.

Em *O Planeta dos Macacos* vemos o que seria potencialmente um próximo passo desse raciocínio, uma vez que nesse cenário os colonos teriam sido “superados” pelos colonizados. Mas isso, a absorção do mundo civilizado não conferiu a eles a plenitude da existência, permanecendo com uma identidade parcial. Essa mesma identidade parcial é o que faz com que *Rotpeter* mesmo tendo sido capaz de aprender a linguagem e os

conhecimentos de um europeu médio, perceba a desconfiança das pessoas que o cercam. Para os símios de *O Planeta dos Macacos* o aprendizado da Civilização humana os garantiu uma mudança de vida, uma inversão nos papéis de dominação, mas, segundo o que pode ser aplicado do pensamento de Bhabha, a identidade dos símios continuaria sendo parcial. E para *Rotpeter* não houve qualquer forma de melhora, o processo civilizatório apenas o obrigou a adotar uma nova forma de identidade para que pudesse sobreviver.

2.8 De volta à Terra

Depois de Mérou finalmente ser reconhecido como um indivíduo pensante e descoberta a origem da civilização símia em *Soror*, a narrativa parte para seu final, com a necessidade de fuga de Mérou de volta para Terra. Apesar de seus esforços bem-sucedidos num primeiro momento, os cientistas símios resolvem que sua presença pode ser perigosa para toda a sociedade símia. Ciente disso, Mérou, com a ajuda de Zira e Cornelius, leva Nova e o filho que teve com ela de volta para a nave que estava orbitando *Soror* e então novamente para a Terra.

O final do texto é o momento mais crucial, como já mencionado anteriormente, para expor o caráter ambíguo de *O Planeta dos Macacos*. Apontamos em trechos acima, que é possível, optando pela linha interpretativa de Darko Suvin, alegar a inexistência de uma coerência lógica racional em determinados trechos do livro. Jamais é explicado por que existem macacos e humanos semelhantes aos da Terra fora da Terra; nunca é explicado de fato como se deu o processo de racionalização dos símios e de regressão dos humanos, afinal o de Antelle aconteceu num espaço de tempo curtíssimo, espaço de tempo que não foi suficiente, por exemplo, para trazer Nova a um estágio de racionalidade. Essas supostas ausências de explicação, que poriam o texto como uma Fantasia Científica para o autor, nós identificamos como vazios no texto que devem ser interpretados pelo leitor, o qual deve se valer do contexto apresentado para chegar a conclusões. Consideramos a presença dessas dúvidas como parte do funcionamento do modo Fantástico em conjunto com o Modo Maravilhoso.

O retorno para a Terra confere ainda outro elemento interessante para a compreensão desse pensamento. Pela explicação dada sobre o funcionamento da viagem no espaço no livro, a ida e a volta consumiriam muitos anos terrestres, de modo que ao retornar para casa, Mérou deveria encontrar tudo muito diferente de quando saiu, mas não é o que acontece. Ao pousar a nave em Paris e ir de encontro ao mundo, o encontra essencialmente igual ao que deixara para trás. Os carros, aviões, ruas e prédios todos mantinham a mesma estrutura, com apenas um detalhe diferente: quem conduzia esses carros e aviões eram macacos. O livro encerra retornando ao ponto de vista dos dois viajantes do espaço que encontraram o relato de Mérou vagando numa garrafa à deriva. E nesse momento tem-se uma reviravolta diferente do que aparece no filme clássico de Charlton Heston. A verdadeira surpresa do livro é descobrir que o casal que estava lendo a história de Ulysse Mérou na verdade também eram de macacos. E, além disso, ambos percebem a história como apenas sendo possível como uma fantasia.

— Uma bela mistificação — disse finalmente Jinn, forçando um pouco o riso. Phyllis continuava pensativa. Algumas passagens da história a haviam perturbado e nelas percebia a marca da verdade. Fez esta observação para seu namorado.

— Isso prova que há poetas em toda parte, em todos os cantos do cosmos; e também farsantes.

Ela voltou à sua reflexão. Detestava admitir-se vencida. Apensar disso, resignou-se com um suspiro.

— Tem razão Jinn. Concordo com você... Homens Racionais? Homens sábios? Homens insuflados de espírito?... Não, não é possível, nesse aspecto, o narrador exagerou. Mas é pena! (BOULLE, 2015, p.176)

Fica ainda mais evidenciado o caráter do modo Fantástico com esta passagem. Isso porque toda a estrutura narrativa e as regras que foram estabelecidas: a existência da terra, a própria existência de Ulysse, os eventos em *Soror*, as explicações para o surgimento dos símios, tudo isso passa a ser duvidoso. A própria identidade do casal que acompanha o texto é posta à prova, afinal, até aquele momento não havia sinais que fizessem o leitor suspeitar que eram chimpanzés lendo o manuscrito, de modo que o texto se aproveita da nossa pressuposição de que são humanos para causar o *plot twist* do livro.

Parece-nos justo relacionar esta passagem com as definições de Bessière, no sentido de que no Fantástico temos essa justaposição paradoxal

de eventos. A existência de um relato encontrado numa garrafa, que remete a elementos e conceitos que os leitores têm como próximos de sua realidade, dividindo espaço com um casal de chimpanzés é o que faz com que aquela narrativa possa ser vista como exagerada e até mesmo cômica. A justaposição desses dois fatos demonstra a característica distintiva do Fantástico: a existência simultânea de elementos conflitantes e contraditórios, tomada uma determinada lógica interna da narrativa. Ao mesmo tempo, a construção da narrativa se aproveita do modo Maravilhoso para apresentar o mundo em si e os elementos da Ficção Científica. *O Planeta dos Macacos* se mostra como uma interessante mistura de ambos os conceitos. E entendemos, com isso, de forma diferente de Suvin, que não há um empobrecimento do texto, mas, ao contrário, um fortalecimento.

3 O ANIMAL E A CIVILIZAÇÃO

3.1 O OUTRO COMO REFLEXO DE SI

Existem diversas semelhanças que possibilitam a abordagem comparativa entre as duas narrativas selecionadas. No aspecto narrativo, foram extensivamente demonstrados os paralelos que existem entre as duas histórias, sendo o exemplo mais emblemático o fato de existir em ambas as histórias uma fala de um indivíduo frente a uma banca científica tentando demonstrar a sua condição como ser pensante e digno da alcunha de “pessoa”.

Mas a questão que mais aproxima as duas narrativas é a presença central do macaco na trama das histórias. Apesar de a perspectiva dessa utilização ser diferente em cada história, o fato determinante é que o macaco em ambas as histórias serve como uma forma de apresentar uma visão crua da humanidade a partir dos olhos de um *Outro* observador.

No caso de *Rotpeter*, temos um relato indireto desse *Outro*, em que ele desconstrói a validade e a superioridade do discurso racional civilizado ao se utilizar desse próprio discurso para enaltecer as falhas e corrupções da civilização humana. E é importante reforçar novamente, a ideia de *Outro* aqui utilizada é a de entender ambas as histórias como histórias de animais, *Rotpeter* é antes de qualquer coisa um chimpanzé, um animal não-humano e são as consequências dessa visão que permitem perceber melhor as críticas presentes em ambos os textos. Aprende-se sobre humano a partir dos olhos do não humano.

Ao contar essas histórias da perspectiva do animal imaginado, a degradação e vitimização do animal são expostas a partir da subjetividade do animal e transformadas em um julgamento da humanidade, a qual mede a si própria pelo tratamento que dá aos animais. Os “olhos” e “voz” animais na ficção de Kafka se tornam espelhos nos quais o humano é refletido sobre si próprio numa imagem opressiva e desfavorável.²⁹ (NORRIS, 2012 p.20) (Tradução nossa)

29 By telling these stories from the imagined animal vantage, the animal degradation and victimization is expelled from within the animal subjectivity and transformed into a judgment of a

E entende-se que este relato demonstra indiretamente as noções do humano apreendidas por *Rotpeter* justamente pela forma com que escolhe expor esse aprendizado. Com uma fala recheada de eufemismos para dor e abuso e com um excesso de cortesia, inteligência e ironia *Rotpeter* imita com assustadora eficiência o humano.

O discurso racional de Pedro Vermelho não representa nada da animalidade do macaco, mas, em vez disso, apresenta qualidades que identificam o humano como civilizado: habilidade retórica, inteligência, urbanidade, autocontrole, ironia. (...) Pedro vermelho imita perfeitamente seus captores e audiência. (NORRIS, 2012, p.22) (Tradução nossa)

Além disso, a carga de ironia do texto é demonstrada também no conflito, que é central para todo esse estudo entre a animalidade e a civilização. Adquirir ou participar da Civilização exige que *Rotpeter* abandone a sua animalidade, ou pelo menos que demonstre a ter abandonado. Diminui a si próprio e a sua condição de símio quase como uma doença a ser curada pela benesse da civilização, enquanto mostra a verdadeira face dessa transformação.

A performance de Pedro Vermelho levanta um espelho frente a sua audiência, fazendo com que vejam sua atitude civilizada, a coleta de fauna exótica, as pesquisas científicas zoológicas, mesmo o interesse em etologia animal, como a atividade de opressores hipócritas. A animalidade do macaco é descrita negativamente em sua fala mais nos seus silêncios e omissões, naquilo que ele não pode ou se recusa a articular do que naquilo que de fato diz. Dito de outra forma, Kafka faz com que a performance de seu homem-macaco exiba as relações perversas entre racionalidade, ciência, ética, poder e autoridade.³⁰ (NORRIS, 2012, p.23) (Tradução nossa)

humanity that debases itself in its treatment of the animal. The animal “eyes” and animal “voice” in Kafka’s fiction become mirrors in which the human is reflected back to itself in an oppressive and unflattering guise.

30.Red Peter’s performance holds a mirror up to his audience, letting them see their civilized behavior, their collecting of exotic fauna, their scientific zoological researches, even their interest in animal ethology, and the activity of hypocritical oppressors, The ape’s animality is inscribed negatively in his talk, in its silences and omissions, in what he cannot or refuses to articulate rather than in what he actually says. Put differently, Kafka has the ape-man’s performance exhibit perverse relationships between rationality, Science, ethics, power and authority

Em *O Planeta dos Macacos*, a utilização da figura dos símios funciona de uma maneira diferente, mas igualmente sutil. A questão da animalidade contra a civilidade é exibida de duas formas diferentes: primeiro com a confrontação do protagonista com a sociedade símia, da sua necessidade de provar seu status de civilizado para uma sociedade de macacos racionais; e num segundo momento quando o leitor aprende que todo desenvolvimento dos símios é na verdade uma cópia de uma sociedade humana pregressa.

A primeira questão trata sobre a transitoriedade e discricionariedade do status de civilizado. O que significa considerar um indivíduo como civilizado ou não e o que isso implica para o restante da sociedade determina a realização do processo civilizatório. Aprendemos o que é considerado civilizado pelos olhos de Mérou através do que ele escolhe demonstrar como atributos de superioridade, atributos que ele próprio vê na sociedade símia. O ponto no livro é a aventura do jornalista, o colocar no lugar de animal, ainda que sob sua própria perspectiva seja uma pessoa civilizada e ter que demonstrar, utilizando-se da fala e de conhecimentos científicos, além do apoio popular, para que possa provar que detém o “espírito” da racionalidade.

O segundo ponto se aproveita de uma concepção culturalmente replicada sobre a predisposição que supostamente teriam os macacos para a imitação. No decorrer do livro vemos a sociedade símia como tendo uma estrutura de preconceitos e ordens sociais que derivam de uma justificação racional ainda que imoral. Vemos a utilização de uma argumentação científica como forma de propagação de ideias egoístas e egocêntricas, além do descaso para com outras criaturas consideradas como inferiores. Mas no fim da história descobrimos que os macacos não inventam algo há mil anos, sua sociedade não se modificou, a criatividade parece não fazer parte de sua natureza, a verdade é que tudo que os macacos sabem fazer e a forma com que determinam a sua sociedade advém do que aprenderam com os homens. Toda a sua existência tem sido uma repetição daquilo que já existia anteriormente. Portanto, na verdade, todos os defeitos na sociedade símia, são na verdade defeitos de uma sociedade humana.

O macaco nesta história também deve ser considerado como um macaco e não como um humano disfarçado. Ele continua sendo um observador de fora, com a diferença que ele criou uma sociedade com base

naquilo que observou. Quando Pierre Boulle diz que se trata de história sobre homens, pode-se entender que isso deriva justamente de os macacos agirem como uma replicação dos homens e do tratamento que eles próprios davam aos animais e à sua própria sociedade.

Ambas as narrativas, portanto, aproveitam-se da figura do macaco para passar uma mensagem a respeito da sociedade humana, enquanto uma nos apresenta o próprio macaco falando sobre a humanidade, na outra um humano é colocado no papel do macaco e confronta a própria sociedade civilizada, ainda que nunca admita as falhas que ela possui. Mas mais ainda pode ser dito sobre a figura do macaco nestas narrativas

3.2 O MACACO E A BARBÁRIE

A relação dos seres humanos com os demais animais do planeta e como esta relação é reproduzida culturalmente, através da literatura, por exemplo, e é uma matéria que constantemente gera discussões sobre representação e sobre nós mesmos.

Já foi citado como exemplo anteriormente a noção cartesiana sobre os animais, a qual concedia às criaturas não humanas apenas o status de autômatos incapazes de quaisquer demonstrações de intelecto ou de consciência própria. Os animais não passariam, pelo raciocínio cartesiano, de simples máquinas cujas supostas demonstrações de inteligência seriam apenas reminiscências da inteligência que as criou, da mesma forma que o funcionamento de um relógio demonstra a engenhosidade do relojoeiro (LESTEL, 2001, p.18). A diferença entre os animais e as máquinas que os próprios homens constroem estaria apenas no grau de complexidade da máquina:

Com efeito, duas coisas diferenciam o animal da máquina. Em primeiro lugar, a dimensão dos tubos de que são compostos. Na máquina, eles são tudo o que o homem vê; mas os do animal são demasiado pequenos para serem percebidos pelos nossos sentidos primitivos. Em segundo lugar, a complexidade dos mecanismos em jogo. O animal é, de facto, uma máquina, mas totalmente inacessível ao engenho humano. (LESTEL, 2001, p. 18)

Essa noção servia como uma justificativa racional que coincidia, e fortaleceu, a crença estabelecida sobre a superioridade e separação do animal e do homem. Ou, posto em outras palavras, a separação do homem de sua animalidade. Tanto as crenças religiosas, quanto o discurso racional humanista coincidiam em colocar quaisquer aspectos do animal no homem como algo inferior e a ser superado e/ou vencido para que se alcance a plenitude da humanidade.

Posteriormente, novas descobertas e percepções foram depredando todas as certezas que existiam sobre o lugar do homem no reino animal. As descobertas no campo da biologia, com ênfase para nomes como Darwin e Huxley, expuseram os argumentos que traziam o homem para o grupo dos animais e o vinculavam à árvore da vida junto com o restante dos seres vivos. Nesta lógica o homem deixou de ser uma criatura à parte, e passou a dividir um galho com os grandes primatas. Não como um descendente dos chimpanzés e gorilas com que dividimos o planeta, mas parentes detentores de um antepassado em comum.

No fim do séc. XIX e início do XX essas ideias se propagaram e tomaram fôlego no pensamento do mundo civilizado, mas ainda passariam por um momento problemático de má utilização das propostas das ciências naturais. A proposta de que, apesar dos homens serem animais de fato, alguns estariam mais próximos dos animais enquanto outros já representariam um estágio mais evoluído da espécie humana, mais próximo da Civilização e distante da barbárie e da animalidade. A articulação do conceito de evolução como uma sucessão de estágios em que progressivamente há melhora e superioridade com relação ao estágio anterior foi a fundamentação para se utilizar as diferenças entre os povos humanos como provas da diferença de estágios evolutivos dentro da humanidade. Quando analisados os critérios utilizados para separar os que são “mais evoluídos” dos “menos evoluídos” retornamos à já mencionada arbitrariedade da diferença entre civilizado e não civilizado.

Numa obra célebre na época *L'Homme selon la Science*, Loucis Büchner estabelece uma lista, certamente não exaustiva mas pelo menos representativa, dos critérios que se destacam na época e que ele expõe segundo uma lógica intelectual no mínimo curiosa (a posteridade julgá-lo-á com a severidade que se impõe), que

estabelece uma distinção entre os “verdadeiros” homens e os homens “inferiores”: ela reside, a seus olhos, na vida em família e no casamento; a complexidade da organização das sociedades (...); o pudor(...); a crença em Deus(...) a ciência dos números(...). (LESTEL, 2001, p. 24-25)

Foram julgamentos assim, baseados numa concepção errônea do desenvolvimento humano e sobre a evolução, que levaram a utilização da ideia da animalidade do homem para justificar políticas de racismo, opressão e subjugação no decorrer do século XX.

Tem-se, portanto, um movimento duplo no que concernem os animais e os humanos nas representações culturais. De um lado figura a inferioridade dos animais em relação ao ser humano, pela sua capacidade racional civilizada, o que permitiria, ou justificaria a dominação de um sobre o outro; e do outro a inferioridade dos humanos que, ao não compartilhar das mesmas características dos ditos homens “superiores”, se aproximam dos animais e também poderiam ser dominados.

Além dos estudos na área da biologia que progressivamente desfazem a noção errônea de que os animais seriam meros autômatos, e que na verdade existem de uma maneira muito mais complexa do que se supunha, a própria racionalidade da consciência do homem foi posta à prova. As teorias da psicanálise, que questionaram os limites da autodeterminação do homem e do quanto de suas atitudes realmente parte de uma proposta racional e o quanto parte da irracionalidade do subconsciente desmistificam a superioridade inata do “espírito” da racionalidade que Mérou vê nos macacos e não nos humanos em *Soror*.

O que se pode depreender dessa breve explanação sobre a noção da evolução do homem é como a relação do homem com os animais variou e continua variando no decorrer do tempo e como essa relação afeta o próprio homem e como ela é representada culturalmente. No caso das obras analisadas neste trabalho, a questão central é a aproximação entre a noção de animalidade, as características animais, ou seja, não racionais, e a barbárie, a condição de não civilizado e inculto que deve ser adestrado. O animal servindo como um limiar entre o civilizado e não civilizado e como parâmetro para o que de fato define a condição de ser humano. É por essa razão que ambas as

obras se prestam a uma análise sobre a ideia de Civilização e Modernidade geral, elas passeiam e distorcem esses limites entre o animal e o humano, trazendo esses questionamentos à tona, zombando de nossas próprias certezas quanto ao que divide um do outro.

Pierre Boulle tira o homem de seu pedestal de criatura civilizada e o coloca numa posição que o submete às demais criaturas e nos possibilita ver esse pedestal com outros olhos. E Kafka utiliza *Rotpeter* para demonstrar o custo e a verdadeira face do processo civilizatório, que consistiria numa domesticação violenta do indivíduo e uma negação ou abandono de suas próprias origens através da racionalização da dor e da tortura.

Na história de Kafka, a forma final de domesticação é a real ou fingida internalização e aceitação dos custos para o ser animal sensato. “O mundo civilizado depende na sua maior parte dos efeitos de procedimentos de treinamento bem-sucedidos. É isso que significa cultura,” teria dito Kafka para seu amigo Gustav Janouch.³¹ (NORRIS, 2012, p. 23)

3.3 BREVES COMENTÁRIOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

O foco central deste trabalho foi uma análise dedicada exclusivamente às obras literárias e às possíveis críticas que podem ser extraídas delas. Entretanto, parece-nos útil uma menção ainda que breve sobre como as versões cinematográficas de *O Planeta dos Macacos* abordam as questões discutidas neste trabalho, sobre Civilização, barbárie e sobre identidade. Como o estudo sobre cinema é uma área que merece um trabalho próprio, esta seção cobrirá apenas uma série de questionamentos e se restringirá ao filme original de 1968 e à trilogia de 2011.

O filme original, intitulado simplesmente *Planeta dos Macacos* e protagonizado por Charlton Heston, foi lançado em 1968 e foi muito bem

31In Kafka's story, the final form of domestication is a real or feigned internalization and acceptance of its costs to his sensate animal being. “The civilized world depends for the most part on the effects of successful training procedures. That is what culture means,” Kafka is said to have told his friend Gustav Janouch.

recebido pela crítica como um marco da história do cinema. A narrativa do filme é amplamente inspirada no material original, entretanto diversos elementos da história são alterados para que o filme possua uma produção mais hollywoodiana e mais dinâmica. O filme aproveita a premissa de um grupo de astronautas viajando no espaço e chegando a um planeta distante, mas em vez da expedição científica e pacífica, tem-se uma queda violenta e uma sequência de ataques e perseguições, culminando com a já mencionada cena icônica da caça aos humanos.

Apesar das diferenças na forma da narrativa, da transformação em uma história de ação, e da mudança do final, mudando a ideia de que seria um mundo distante, mas apenas a terra no futuro, o filme preserva elementos essenciais do material original. Continuamos tendo um protagonista humano, buscando voltar para seu mundo, enquanto tenta demonstrar a sua humanidade para os símios. Os pontos de empatia são similares, com a morte dos companheiros do protagonista, as imagens da escravidão humana (que podem servir justamente como uma forma de imagem referente à escravidão existente no mundo real), e etc. Assim, é possível argumentar que o movimento crítico, especialmente após a descoberta de que o mundo dos macacos é a Terra no futuro, o que implica o mesmo raciocínio de que as estruturas da sociedade símia são uma herança da sociedade humana, pode ser feito de maneira similar.

E a recepção do filme e o enorme sucesso desta narrativa dentro da cultura popular reforçam a eficácia que o filme teve e seu impacto no imaginário popular.

Já a trilogia de 2011 realiza um movimento diferente, mas igualmente interessante e que também serve como paralelo para as discussões deste trabalho. O primeiro filme da trilogia, intitulado *Planeta dos Macacos: A Origem* (*Rise of the Planet of the Apes* no original) é o mais icônico para contrastar com o filme original.

Em *Planeta dos Macacos: A Origem*, temos uma premissa que de início confronta a narrativa original do romance francês, o protagonista do filme não é um ser humano, mas um chimpanzé chamado Caesar. A justificativa

para o surgimento de Caesar é o que coloca o filme como uma ficção científica. Na narrativa, um cientista está pesquisando uma cura para o Alzheimer que acomete seu pai, e faz isso através de um vírus que seria capaz de fortalecer as capacidades regenerativas do cérebro. O experimento é testado em chimpanzés, uma das quais está grávida de Caesar. Os efeitos do vírus são então passados para Caesar pela mãe, o que resulta no acelerado desenvolvimento cognitivo do animal. Testemunhando esse fato, o cientista decide salvar Caesar e criá-lo. O vírus inicialmente consegue reverter os efeitos do Alzheimer, mas eventualmente perde os efeitos, o que estimula o cientista a criar um vírus mais agressivo. Nesse ponto é criado um vírus que terminará por extinguir boa parte da humanidade, mas que ao mesmo tempo é capaz de aumentar a inteligência dos símios.

O filme termina com Caesar libertando os demais símios do ambiente em que vivem, além de outros pela cidade de São Francisco, fornecendo a eles o mesmo vírus e liderando os símios para fora da cidade para estabelecerem sua nova casa.

A trilogia de 2011 acompanha a evolução do personagem de Caesar, como ele se desenvolve enquanto ser pensante e como ele lida com o tratamento dado a seus iguais. Através das escolhas que a personagem faz, o filme demonstra materialmente as diferenças entre aquilo que pode ser considerado civilizado e aquilo que pode ser considerado barbárie. Todos os momentos em que Caesar está vinculado a à violência generalizada, ataques e agressão, eles são simbolizados como algo relacionado à animalidade, são instâncias em que ele não fala, momentos em que se mantém sob quatro patas. Já nos momentos em que está mais “evoluído” ele passa para um andar bípede, recusa violência desnecessária, sendo inclusive capaz de desenvolver a fala. E são justamente esses momentos que são capazes de refletir a animalidade dos humanos com que existem no filme. *A Origem* é essencialmente interessante por essa reversão que nos apresenta, demonstrando, de forma semelhante à *Rotpeter*, um novo olhar sobre as próprias definições do homem sobre o que é ser civilizado, sobre o que é ser racional e sobre no que isso realmente implica.

Existem vários paralelos que servem como homenagens e espelhamentos do filme original e até mesmo do livro. Uma cena como a caça que abre *A Origem* pode ser considerado um espelho da caça aos humanos no filme original e no livro. Em *A Origem* são humanos caçando chimpanzés, cena que adquire um caráter mais intenso de exhibir o lado animalesco da humanidade. Dessa vez não por seres humanos estarem sendo caçados, mas pelo desenvolvimento que vemos em Caesar, essa cena de captura adquire uma conotação diferente.

A cena de inversão que merece mais atenção é uma que também vincula o filme de 2011 com o filme original e também está atrelada aos textos estudados. A cena em questão é a primeira vez em que Caesar fala. No livro de Pierre Boulle, a capacidade de fala é o elemento que de maneira mais expressiva demonstra sua capacidade como ser pensante, especialmente durante a palestra que ministra para os macacos. Por *Rotpeter* nos é contado que o que permitiu a sua escapatória para o teatro de variedades foi a sua capacidade de fala. No filme original de 1968, o momento da primeira fala também ficou imortalizado com a fala “tire suas patas fedorentas de mim, seu maldito macaco nojento” (Take your stinking paws off me, you damn dirty ape!). Esta fala, emanada como um grito de um herói contra seus opressores é trazida de volta em *A Origem*, mas invertida de uma maneira genial.

Enquanto preso num santuário para macacos, Caesar aceita seu papel como líder desse grupo de macacos e começa um movimento para libertá-los do aprisionamento, e isso implica entrar em conflito com humanos que os mantêm lá. O ápice desse conflito inicial se dá quando Caesar confronta o guarda do local e este, em fúria, reproduz a fala de Charlton Heston. Mas dessa vez, há uma resposta, com um sonoro “não” dito por Caesar. Em *A Origem*, o guarda humano é representado como alguém sádico e cruel, uma versão obviamente estilizada e com o objetivo de nutrir uma repulsa no público, de modo que, a mesma fala perde a sua conotação de defesa heroica e passa a ser mais um degrau para a elevação de Caesar. Da mesma forma que nas outras narrativas, a fala é o que causa o maior espanto, tanto nos seres humanos quanto nos símios, e significa uma prova clara de inteligência.

Tanto o filme original quanto a trilogia de 2011 são claramente filmes de Ficção Científica, com viagens espaciais e temporais no original, e experimentos genéticos nos filmes novos. Mas o essencial que justifica mencionar as narrativas audiovisuais recentes é a exploração da ideia de como esses filmes fazem uso dos elementos Fantásticos e de que maneira são capazes de gerar os efeitos questionadores que as narrativas escritas têm, se é que são capazes.

Seria necessário um estudo exclusivamente dedicado ao funcionamento do cinema para adequadamente explorar os efeitos dessa mídia, mas como um dos principais fundamentos deste estudo está no Fantástico e nas formas que ele pode atuar, é útil ver como isso é feito em outras mídias, o que nos leva a outro ponto sobre os filmes, a presença em si dos macacos.

Na literatura não há o problema da materialização do elemento Fantástico ou do *Novum* da Ficção Científica. Como foi dito, uma das principais características do próprio texto Fantástico é a não significação, a não correspondência de um significado a um significante. Existe apenas o estímulo à imaginação, outro campo da fantasia, feito pelo autor, e cabe ao leitor criar as imagens em sua mente. O cinema funciona de uma maneira própria, num filme a narrativa nos é apresentada através de imagens e sons, não apenas palavras. Então uma obra como *O Planeta dos Macacos* enfrentou a tarefa de criar uma materialização que fosse convincente de macacos inteligentes, que fosse capaz de convencer a plateia. O filme de 1968 rendeu um Oscar honorário a John Chambers pelo trabalho de maquiagem. O trabalho de Chambers foi focado no objetivo de que os atores não parecessem simplesmente pessoas com máscaras, mas que parecem seres vivos, e os efeitos foram muito convincentes para a época.

Da mesma forma que os autores mencionam a importância do contexto sócio cultural do leitor para a geração de uma hesitação ou algum efeito no leitor frente a uma determinada transgressão, o mesmo pode ser aplicado para a eficácia de efeitos especiais no espectador. Depois de 60 anos, o filme original, apesar de ainda ser impressionante, não é capaz gerar os mesmos efeitos que fez em seu lançamento. A maquiagem hoje em dia acaba

adquirindo mais um efeito cômico e não é capaz de nos fazer esquecer que se trata de apenas um recurso estético. Nesse ponto, o avanço tecnológico moderno apresenta um novo contexto e uma nova forma de apresentar o Fantástico, na forma da computação gráfica. Em nenhum dos filmes da trilogia de 2011 existe um macaco de fato, todos os símios que aparecem na tela são criações digitais de artistas 3D possibilitadas pela tecnologia de captação de movimento. As criaturas que vemos nesses filmes possuem um nível de detalhamento impressionante, e é possível afirmar que o mesmo comentário que foi feito sobre o filme original, pode ser feito sobre *A Origem*. Dada a exposição constante que a audiência atual tem à tecnologia, à computação gráfica e a imagens que constroem um mundo Fantástico ao nosso redor, no sentido de um mundo que vai além do real, ficamos acostumados e não impressionados com coisas como as do filme de 1968. Efeito semelhante ao processo do cotidiano descrito por Viktor Shklovsky, de modo que para gerar o mesmo efeito de surpresa na plateia, o filme recorreu a um efeito gráfico tão poderoso.

Por essa razão, é interessante levantar o seguinte questionamento: qual é atualmente a nova limitação do Fantástico? Com tamanha exposição a conteúdos que fogem da realidade e com tamanho nível de realismo, quais são as separações que permitem distinguir algo que possa suscitar o Fantástico e o que não pode?

O fato é que a trilogia de 2011 opta por tomar um caminho similar ao de *Rotpeter* para demonstrar as características do humano. É apresentado um protagonista símio, com características que aprendeu dos humanos, para expor de maneira indireta as mazelas da sociedade civilizada. A diferença é que no caso da trilogia de 2011, diferente de *Rotpeter*, há a demonstração de que existem tanto aspectos bons quanto ruins para esse aprendizado. Nos filmes isso é representado pela diferença de atitude entre Caesar, um chimpanzé criado num ambiente afetivo e Koba, um chimpanzé cobaia de testes em laboratório. Enquanto Caesar absorve lições de compaixão, paciência e piedade, Koba aprende raiva, violência e ressentimento, dualidade que gera boa parte dos conflitos do restante da trilogia. Por essa razão somos compelidos a ter empatia por Caesar, por essa razão ele nos é tão real e tão

convvincente. Apesar de isso trazer uma tonalidade relativamente mais esperançosa do que a exposição satírica de *Rotpeter*, não muda o fato de que na maior parte do tempo os humanos são retratados como os vilões da história e os símios que surgem como vilões são aqueles que adquiriram esses traços agressivos por sua exposição ao lado cruel da civilização humana. Os símios desses filmes são dotados de tamanha existência e personalidade, que somos compelidos a torcer por eles e o naturalismo visual é tão impactante que por vezes é quase possível esquecer que tudo o que vemos na tela é criado por computador.

Com relação à personalidade, é curiosa outra instância de comparação. Para *Rotpeter* a transição para a humanidade foi algo necessário, algo se viu obrigado a fazer para sobreviver, sem jamais realmente sentir uma apreciação por esse aprendizado. Com Caesar o movimento é parecido, ainda que diferente. Não existe propriamente uma transição para humanidade no caso de Caesar, mas sim de uma modificação de identidade. Caesar não se torna humano, ele nunca afirma ser humano, na verdade, afirma categoricamente o oposto, ele continua sendo um macaco. O que acontece com Caesar é a aceitação de uma nova identidade. Enquanto símio inteligente, ele percebe que não tem mais lugar entre os humanos, mas também não é apenas uma criatura bestial, o aumento de sua inteligência e a consciência de sua própria identidade o obrigam a escolher entre sua vida antiga e uma nova realidade junto a seu novo povo. E ele escolhe, ainda que de maneira dolorosa, essa nova personalidade.

Então mesmo nos filmes de 2011 e tomadas as ressalvas quanto às características imanentes de filmes de grandes bilheterias e entretenimento de massa, é interessante notar as variadas adaptações de *O Planeta dos Macacos* nos são apresentadas, e como as temáticas sobre como o indivíduo é mudado por esse conflito com a Civilização podem ser abordadas.

4 SOBRE A NECESSIDADE DA CIVILIZAÇÃO

Os textos de Kafka e Pierre Boulle se prestam, pela leitura feita neste trabalho, a colocar a Modernidade e a Civilização em questionamento. Significa instigar o leitor a assumir uma postura diante dessa Civilização, o que pode ser encaixado como o efeito de reflexão que tanto a Fantasia quanto a Ficção Científica teriam o potencial de incitar. Partindo das obras em si, é possível perceber as formas que essa reflexão pode tomar, com os próprios protagonistas das histórias.

Ambos os protagonistas são obrigados a existir dentro do contexto civilizatório, *Rotpeter* e Ulysse Mérou são capturados e fazem o que precisam para sobreviver, mas a atitude com relação a esse contexto, como já foi mencionado, é diferente nas duas personagens.

Mérou passa o livro todo desejando despertar o “espírito” do racional nos humanos que descobre em *Soror* e, em contrapartida, reluta constantemente em aceitar a presença desse espírito nos símios que encontra; acima de tudo, deseja voltar para seu próprio mundo, sem jamais reconhecer que aquilo que vê na Civilização símia é, na verdade, um espelho do que existe na sua própria. Os experimentos científicos apenas são aterradores por serem realizados em humanos, não são aterradores por sua natureza. Ou seja, Mérou nunca chega a questionar a sociedade em si, apenas o fato de ser composta por símios que imitam os seres humanos. As críticas àquela sociedade devem partir ativamente do leitor, já que a personagem não as percebe.

Com *Rotpeter*, a situação é mais complexa, mas também mais útil ao leitor. Pela composição esquiva e irônica do texto, *Rotpeter* descreve habilmente a sua captura e expõe os pormenores da perversidade de tratamento que a sua transformação em humano exigiu. Ele afirma diante de sua plateia, seja com reservas ou não, ter abandonado a sua própria animalidade, ao menos em parte, e abraçado o conhecimento e os cuidados da Civilização europeia. Mas, o crucial é a sua afirmação de que aquilo que o aprendizado lhe trouxe de bom, não é tão essencial quanto poderia aparentar num primeiro momento, não lhe faria falta e faz questão de deixar isso extremamente claro para sua plateia.

Rotpeter nunca nega os defeitos da sociedade civilizada e se mantém como um observador de fora, capaz de analisá-la friamente, ainda que seja obrigado, para sua própria salvação, a se manter obediente a suas regras. Ou seja, *Rotpeter* mantém a todo o tempo uma postura crítica e jocosa frente à sociedade na qual é obrigado a viver. Esse movimento analítico, condiz com uma possível postura a ser oferecida ao leitor e que encontra respaldo no conceito de contemporaneidade de Giorgio Agamben.

4.1 A CONTEMPORANEIDADE E O DISTANCIAMENTO

O primeiro passo para compreender esse conceito é estabelecer de antemão que não se trata de uma mera referência temporal ao momento presente histórico. Para Agamben, contemporaneidade na realidade define uma postura crítica de um indivíduo, um movimento reflexivo sobre o tempo em que se vive. Trata-se, assim, de um distanciamento, algo que o autor italiano chama de uma forma de anacronismo, um separar-se de seu próprio tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58-59)

A contemporaneidade, portanto, é esse deslocamento com relação ao próprio tempo, não num sentido literal, obviamente, visto que estamos presos ao nosso próprio tempo; mas sim no sentido de colocar o nosso próprio tempo sob perspectiva, para sermos capazes de observá-lo e notar as mazelas que o definem.

Partindo disso, é interessante notar como é possível aplicar esse pensamento em duas instâncias diferentes com relação às obras literárias estudadas neste trabalho. A primeira está concentrada em aspectos narrativos e a segunda com aspectos conceituais técnicos.

Aprofundando a definição de contemporâneo, Agamben aponta que a característica de quem pode assim ser chamado é a de ao observar o seu presente dando um passo para trás, o contemporâneo é capaz de observar as “trevas” de seu tempo com mais precisão. Usando uma metáfora com a própria mecânica biológica da visão, Agamben explica:

O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular, que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável da luz. Pode dizer-se contemporâneo apenas que não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (AGAMBEN, 2009, p.63)

Temos então duas situações ao mesmo tempo, as luzes e as sombras de cada momento histórico, de cada século vivido. O trabalho do contemporâneo seria o de não se deixar atrapalhar por um para poder compreender o outro. Para isso precisaria se afastar do tempo e observá-lo com atenção. Dentro das narrativas que foram estudadas, podemos perceber paralelos literais dessa movimentação, e é a partir dessa compreensão que é possível resgatar ainda outra forma de incentivo a movimentos críticos por parte do leitor.

Em ambas as narrativas, esse movimento de afastamento e re-observação é literal, mas o posicionamento resultante desse afastamento diverge entre as personagens. Começando com *Rotpeter*, é possível alegar que o macaco de Kafka demonstra traços do que Agamben consideraria contemporâneo. Novamente, seu movimento de afastamento acontece de fato, *Rotpeter* é caçado, capturado e trazido para a Europa. Ele aprende a linguagem humana e é capaz de viver nela, mas ele nunca de fato é absorvido por ela, ao contrário, ele continua a vê-la de fora e com atenção.

Isso é demonstrado claramente em trechos que já foram comentados durante esse estudo. *Rotpeter* quando descrevendo sua transição para a humanidade, expõe a sua quase indiferença com relação a esse conhecimento, às “vantagens” que a Civilização trouxe para ele. A manutenção do tratamento

desse aprendizado apenas como um modo de fuga demonstra a atitude de suspeição para com a Civilização e isso se soma a sua percepção das hipocrisias e problemas que permeiam essa mesma Civilização.

A sua condição enquanto símio obriga *Rotpeter*, apesar de qualquer esforço que possa ter demonstrado, a permanecer do lado de fora dessa sociedade, ficando próximo apenas o suficiente para manter-se vivo. Esse afastamento e a sua própria origem como um forasteiro é o que permite a ele a visão factual sobre os traços distintivos da Civilização. Assim, a história de *Um Relato para uma Academia* serve como sugestão de reflexão de duas maneiras diferentes. Uma é notar justamente a crítica que *Rotpeter* faz de maneira elegante, a forma com que expõe a crueldade a que foi sujeito, colocando a própria plateia humana debaixo do holofote e destrinchando o que define essa sociedade. E de maneira indireta, é apreender a própria forma de existir de *Rotpeter*, ele é alguém de fora, ele observa a Civilização de fora, o movimento que Agamben considera distintivo do contemporâneo e o que permitiria uma visão mais precisa sobre o tempo que o indivíduo vive.

Ulysse Mérou nos proporciona um cenário distinto. Novamente, o deslocamento é literal na história, dessa vez uma viagem espacial e o encontro com uma Civilização num planeta distante. Mas, para todos os efeitos, pelo que é apresentado na história, a sociedade de *Soror* é quase uma cópia da sociedade da Terra, ainda que levemente atrasada tecnologicamente. E como já foi exposto, a sociedade dos símios de *Soror*, na verdade, existe como uma imitação perpétua dos humanos que os antecederam, portanto, todas as mazelas, ou ao menos a maior parte, dos defeitos e problemas que Mérou encontra e confronta, são defeitos e problemas de uma sociedade humana próxima da sua própria.

A diferença para com a atitude de *Rotpeter* está no fato, também já mencionado, de que Mérou não aceita o paralelo dos humanos e dos símios. Não aceita que possa de fato acontecer de um humano ser bestial indefinidamente, sua insistência em encontrar o “espírito” da racionalidade em Nova demonstra isso. Portanto, apesar de afastado, Mérou não é capaz de compreender a conexão entre as sociedades humana e símia, mantendo uma defesa inabalável da humanidade. Mérou, então, também serviria como uma forma de inspiração crítica para o leitor, mas, dessa vez, diferente de *Rotpeter*

a personagem não cumpre o papel de fazer a crítica ela própria, dependeria de o leitor notar essa incongruência. A Mérou escaparia a alcunha de contemporâneo que *Rotpeter* detém.

Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpela-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.64)

Do ponto de vista técnico podemos associar essa leitura de Agamben com as obras através do Estranhamento que mencionamos a partir do pensamento de Viktor Shklovsky em conjunto com a noção de efeito de distanciamento (BRECHT, 2005, p.75) de Bertolt Brecht. Ambos os conceitos tratam da noção da familiaridade com um determinado conceito e subvertê-lo para resultar no leitor (espectador no caso de Brecht). O fato de a definição de Brecht ser direcionada para o teatro não descarta sua utilidade quando avaliando outra sorte de obra textual. Ele comenta na sua obra *Estudos sobre Teatro*:

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo o que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. Numa arte com estas características, o cotidiano passa para além do âmbito da evidência. (BRECHT, 2005, p.77-78)

Esses conceitos estão atrelados ao próprio funcionamento de obras como as que vinculadas ao Fantástico. Assim, o movimento de afastamento movimento descrito por Agamben também está representado pela própria lógica das obras, a forma com que elas são construídas remetem a essa capacidade de jogar um novo olhar sobre aquilo que é familiar. Então não é descabido entender que obras dessa natureza servem como instigação para esse movimento de afastamento e observação por parte do leitor.

Ainda dentro dessa noção de afastamento e reflexão é útil remeter novamente às observações de Weber sobre o pensamento e as características da Modernidade. O caráter racional e técnico científico é latente no

pensamento burguês moderno e no desenvolvimento da sociedade capitalista atual. E boa parte do que foi mencionado como crítica remete aos aspectos negativos que esse desenvolvimento focado no progresso teve e nos efeitos sobre o indivíduo. Mas ainda falando sobre o desencantamento resultante do pensamento racional, Weber não renega a função que o pensamento científico tem e a funcionalidade que esse pensamento tem. E essa função também está vinculada a esse movimento de afastamento que Agamben propõe, na forma do instinto questionador que a ciência incita.

Em seu ensaio *Science as a Vocation*, Weber elenca três formas com que a ciência é capaz de contribuir com a vida das pessoas. A primeira delas é a mais óbvia, consistindo no aspecto tecnológico e no grau de controle técnico e matemático dos objetos. O segundo está no fornecimento de métodos e ferramentas de pensamentos, a ciência seria capaz de ofertar formas diversas de pensar. Mas o terceiro ponto seria o mais relevante: a capacidade da ciência de ajudar o indivíduo a ganhar clareza. Diz Weber:

O professor pode confrontar você com a necessidade desta escolha. [exemplo de se os fins justificam os meios]. Ele não pode fazer mais do que isso, ao menos enquanto ele desejar permanecer como professor e não se tornar alguma forma de demagogo. Com isso, finalmente, chegamos ao serviço final que a ciência pode prover na forma de aumentar a clareza, e, ao mesmo tempo, chegamos ao limite da ciência. (WEBER, 1946, p.14) (Tradução nossa)

Isso mostra ainda outra forma de afastamento crítico. Da mesma forma que Agamben sugere, o pensamento científico almejaria essa capacidade de observação, de questionamento interno e de, portanto, distanciamento. Em narrativas que se valem de personagens que se envolvem com questões científicas (a exposição de uma palestra científica em ambas as obras, por exemplo) parece-nos útil apresentar esse paralelo.

CONCLUSÃO

Partiu-se da seguinte premissa: analisar de que forma dois textos, que possuem naturezas estilísticas e estruturais significativamente diferentes, podem incentivar o leitor a refletir sobre temáticas semelhantes. *O Planeta dos Macacos* é um romance que está muito vinculado à cultura popular, construído de maneira simples e tradicional, com uma história, para todos os efeitos, que segue um padrão estabelecido de narrativa. Já o conto *Um Relatório para uma Academia* compartilha das diversas características que tornam o texto kafkiano um texto particular. Mas, ao mesmo tempo, estes textos dividem temáticas e símbolos que implicam em reflexões sobre elas, ainda que de maneiras diferentes.

Ambos os textos compartilham o campo do Fantástico e o do Maravilhoso, e, por este traço, resultam em questionamentos e análises quanto a conceitos e pressupostos bem estabelecidos pelo regime cultural dos povos aos quais pertencem. Existem diversas outras formas de interpretar e utilizar estes textos, mas decidiu-se aqui dar foco em como estas obras são capazes, cada uma a sua maneira, de jogar uma nova luz sobre ideias estabelecidas, como Civilização e Modernidade.

O objetivo deste trabalho foi o de demonstrar um caminho interpretativo que auxiliasse o leitor a compreender o raciocínio sobre a fragilidade destes conceitos, sobre sua arbitrariedade e sobre a necessidade de constante reflexão sobre eles, justamente pela familiaridade que eles adquirem com o passar do tempo. Utilizamos como base a noção do estranhamento que ambas as obras podem gerar pelo seu conteúdo e pela forma com que utilizam e reorganizam conceitos previamente estabelecidos. Demonstrações dessa reorganização estão no fato de, por exemplo, em ambas as obras a identidade do indivíduo ser transitória ou mutável e o status de humanidade e ou “pessoa” mudar junto com ela, como também a demonstração de que essas separações acabam por serem meramente arbitrárias e funcionando como um mecanismo de segregação e de imposição de uma superioridade abstrata. Obras de Fantasia e Ficção Científica repetidas vezes tratam sobre este tipo de temática, seja envolvendo animais, autômatos, ou as mais variadas formas de expressão dentro da própria raça humana.

Um ponto de reflexão sobre esta temática foi concisamente explicado nas palavras da escritora Ursula Le Guin, que nos diz:

Se você nega afinidade com outra pessoa ou tipo de pessoa, se você declara que ela é completamente diferente de você — como homens fizeram com mulheres, e classes fizeram com classes, e nações com nações — você pode acabar a odiando ou endeusando — mas de uma forma ou de outra, você negou a ela a sua equidade espiritual e a sua realidade humana. Você a transformou em uma coisa, com a qual a única relação possível é uma de poder. E assim, você empobreceu fatalmente a sua própria realidade. Você, de fato, alienou a si próprio.³² (LE GUIN, 1992, p.95) (Tradução nossa)

O comentário de Le Guin surge num ensaio no qual trata sobre a Ficção Científica americana em relação à figura do *Outro*, e nos parece muito útil para resumir as temáticas presentes em ambas as narrativas estudadas. Serve para destacar a forma com que está segregação entre nós e eles, entre um e outro, que pode tomar a forma de divisões entre sexos, credos, e modernamente até mesmo raças, é destrutiva além de meramente arbitrária. Serve para mostrar a forma com que as obras de literatura podem, por meio do estranhamento, do efeito do Fantástico, ao menos levantar essas discussões e demonstrar o quanto as próprias concepções de realidade e verdade podem ser questionadas, e devem ser questionadas. Não implica em fazer o leitor acreditar que em outros planetas existam macacos falantes ou que houve uma palestra de um macaco tornado homem, mas sim de sugerir que as certezas e convicções que o indivíduo carrega dentro de si não são alheias a mudanças e questionamentos. Defendemos que ambos as narrativas podem provocar essa reflexão e merecem serem lidas por este viés, em conjunto com os demais possíveis.

32“If you deny affinity with another person or kind of person, if you declare it to be wholly different from yourself — as men have done to women, and class has done to class, and nation has done to nation — you may hate it or deify it; but in either case you have denied it its spiritual equality and its human reality. You have made it into a thing, to which the only possible relationship is a power relationship. And thus you have fatally impoverished your own reality. You have, in fact, alienated yourself.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDERS, Günther. **Kafka**: pró e contra. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARMSTRONG, Philip. **What animals mean in the fiction of modernity**. Routledge: New York, 2008.
- ASIMOV, Isaac. **How Easy to See the Future!** in Natural History Volume LXXXIV. THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY NEW YORK, NY, 1975.
- BENNET, Tony; GROSSBERG, Lawrence; MORRIS, Meaghan. **New Keywords**: a revised vocabular of culture and Society. Blackwell Publising: Oxford, 2009.
- BESSIÈRE, Irène **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 5 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- BOULLE, Pierre. **O planeta dos macacos**. São Paulo: Aleph, 2015.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- ELIAS, Robert. **O processo civilizador** 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994
- FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol.14 in O inquietante. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A literatura fantástica**: gênero ou modo? Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 26. Londrina, 2013.
- GOODBODY, Axel. **Animal Studies**: Kafka's Animal Stories. In **Handbook of ecocriticism and cultural ecology**. De Gruyter: Berlin 2016.
- HIGGINS, David M.; DUNCAN, Roby. **Key Critical Concepts, Topics and Critics**. The Science Fiction Handbook. Nick Hubble and Aris Mousoutzanis, 2013.
- HUTCHEON, Linda. **Irony's edge**: the theory and politics of Irony. New York: Routledge, 1994.

ISTVAN CSICSERY-RONAY, JR. **Marxist theory and science fiction.** in. The cambridge companion to science fiction. Cambridge University Press 2003.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy:** the literature of subversion. Taylor & Francis e-Library: London, 2009.

KAFKA, Franz. **Um médico rural.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LE GUIN, Ursula K. **The language of the night:** essays on Fantasy and Science Fiction. HarperPerennial, 1992.

LESTEL, Dominique. **As origens animais da cultura.** Instituto Piaget. 2001.

MENDLESON, Farah. **Introduction:** Reading Science fiction The cambridge companion to science fiction. Cambridge University Press 2003.

NORRIS, Margot. *Kafka's hybrids:* Thinking animals and mirrored humans. In: LUCHT, M.; YARRI, D. (Orgs.). *Kafka's creatures.* Lanham: United Kingdom, 2012.

MUECKE, Douglas. C. **Irony and the Ironic.** New York: Methuen & Co., 1986.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SHKLOVSKY, Viktor. **Art, as Device.** In Poetics Today. Duke University Press, 2015.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science fiction:** on the poetics and history of a literary genre. 1979, New Haven and London Yale University Press.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** 4.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

TOLKIEN, J.R.R. **On Fairy Stories.** In: *Tree and Leaf.* Londres: HarperCollins, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WEBER, Max. **Science as a vocation.** In. *Max Weber: Essays in Sociology.* New York: Oxford University Press, 1946

WEBER, Max. **The protestant ethic and the spirit of capitalism.** Taylor & Francis e-Library, 2005